

La vanguardia después de la vanguardia:

El invencionismo y su deriva en el
movimiento poesía buenos aires
(1944-1963)

Autor:

Del Gizzo, Luciana

Tutor:

Gilman, Claudia

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Lic. Luciana Del Gizzo

**La vanguardia después de la vanguardia:
el invencionismo y su deriva en el
movimiento poesía buenos aires
(1944-1963)**

Tesis de doctorado

Directora: Dra. Claudia P. Gilman



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Índice

Agradecimientos

Introducción. Volver a la vanguardia

Capítulo 1. Un conjuro para la vanguardia

- 1.1 Una genealogía vanguardista
 - 1.1.1 La potencia política del arte
 - 1.1.2 El eterno repliegue de lo nuevo
 - 1.1.3 La fracción vanguardista
- 1.2 El corsé crítico
 - 1.2.1 Dialéctica inversa de una lectura
- 1.3 Nostalgia del futuro

Capítulo 2. El fin de la elocuencia

- 2.1 Un lenguaje entre dos extranjerías
- 2.2 La elocuencia frente a la ruina
- 2.3 La resignificación de la elocuencia
- 2.4 Una vanguardia sin vanguardia
- 2.5 La marca del siglo

Capítulo 3. Contra la representación

- 3.1 Los pedazos de Babel
- 3.2 Revista de artes abstractas
 - 3.2.1 La teoría discontinua
 - 3.2.2 La competencia por la abstracción
- 3.3 La vanguardia como tradición
- 3.4 El proyecto de la abstracción

Capítulo 4. La mecánica poética

- 4.1 progreso (materialismo + idealismo) = modernidad
- 4.2 + estructura – humano = + humanismo revolucionario
- 4.3 + humano + vanguardia + tango = nueva conciencia estética popular

4.4 forma = pureza + función (+/- política)

4.5 modernidad + revolución + forma

Capítulo 5. A la zaga de la vanguardia

5.1 Robo y traición: las silenciosas pautas comunitarias

5.2 Variaciones poéticas o el dogma sobrentendido

5.3 Vanguardia sobre vanguardia

5.4 El sacrificio por la comunicación

Capítulo 6. *Sans-Serif* o la forma como acontecimiento

6.1 La libertad real

6.2 Una poesía desmantelada

6.3 Pura poesía

6.4 La contemporaneidad del arte: hacia una nueva interdisciplinariedad

6.5 El arte y la jerarquización de lo humano

Capítulo 7. Más allá del umbral

Bibliografía

8.1 Bibliografía

8.2 Bibliografía por temas

Agradecimientos

La elaboración de una tesis, como la poesía, se mezcla inevitablemente con la vida, tal vez porque el pensamiento no puede detenerse o porque no puede separarse de la experiencia. Por lo tanto, han sido muchas las personas que se cruzaron y contribuyeron de diferentes modos.

En primer lugar, le agradezco enormemente a mi directora, Claudia Gilman, no sólo por haberme brindado la oportunidad, sino fundamentalmente haber apostado a mi capacidad futura y mi potencial. Nadie como ella supo desde un primer momento de lo que sería capaz. A ella debo también que me haya enseñado a investigar, así como múltiples sugerencias que me brindó en sus lecturas del borrador. Pero fundamentalmente gracias a ella surgió la pregunta inicial que guió esta investigación, cuando una y otra vez puso en duda durante nuestras charlas el carácter vanguardista de poesía buenos aires, como un modo de motorizar la pesquisa.

En segundo lugar, debo un agradecimiento especial a la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX de la Universidad de Buenos Aires. Fue en las reuniones de cátedra, en las clases de mis colegas y en conversaciones informales donde asomaron muchas de las hipótesis que en este trabajo se enfocan sobre el lugar de la vanguardia en la modernidad. Le debo particular gracias a Américo Cristófalo, Jerónimo Ledesma, Valeria Castelló-Joubert, Mariano Sverdloff y Laura Gavilán por sus lecturas, sugerencias y apoyo.

Agradezco especialmente a las personas que cordialmente accedieron a brindar su testimonio sobre la experiencia del invencionismo y poesía buenos aires. En primer

lugar, a Marta Santalla de Aguirre, que siempre recordó emocionada los maravillosos momentos vividos con Raúl como si hubieran sido ayer. La contribución de Mara La Madrid fue invaluable por la riqueza de su experiencia y el aporte de las fotografías que se muestran en el capítulo 4. Las charlas amenas con Rodolfo Alonso, Luis Yadarola y la correspondencia electrónica con Jorge Carrol me permitieron recrear los momentos vivenciados por los protagonistas y comprender más cabalmente el sentido de los textos como documentos de una experiencia.

A Tomás Maldonado le debo la generosidad de su agudo testimonio e inteligente perspectiva acerca de la época y de la personalidad de su hermano durante una cordial charla en su estudio de Milán, luego de mi incansable insistencia. A Marie-Claude Char, viuda de René Char, le agradezco su aporte fundamental y desinteresado –o con el único interés de contribuir a mi investigación–, cuando me obsequió las fotocopias de los originales de las cartas de Raúl Gustavo Aguirre al poeta francés, incluso cuando todavía no existía la posibilidad de su publicación.

Este trabajo fue realizado con las Becas de Doctorado I y II de Conicet. Este organismo merece el reconocimiento por el soporte brindado a la actividad científica. Pero mi beca y mi tarea no hubieran sido posibles sin el inestimable apoyo del Instituto de Literatura Hispanoamericana, en especial de su director, Noé Jitrik, y su secretaria académica, Elsa Noya, que ejercen su labor con gran dedicación y que hacen del ILH un ámbito ameno donde trabajar y compartir experiencias con colegas.

Merece una especial mención el entusiasmo con que Susana Cella recibió mi propuesta de investigación en la entrevista de admisión al Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras, entusiasmo que se transformó en interés cada vez que nos cruzamos casualmente. Claudia Kozak también mostró gran disposición hacia mi trabajo; estoy

agradecida por su aliento. María Amalia García, aun sin conocerme, estuvo dispuesta a conversar acerca de su excelente trabajo sobre arte concreto e incluso me cedió algunos materiales.

Los amigos siempre son valiosos, pero en instancias como estas resultan particularmente preciados cuando pueden contener las emociones y brindar lectura crítica. La apreciación minuciosa de Carolina Ramallo fue de mucho valor, pero más lo fueron su cordialidad y su aliento en los momentos difíciles. Mariela Blanco supo combinar la confrontación de hipótesis con la charla ligera. El entusiasmo inquebrantable de Magdalena Cámpora me impulsó en los últimos momentos de duda.

Finalmente, quiero destacar el papel de mi familia. A mis padres, por haberme instado a estudiar desde muy chica lo que yo más quisiera. Agradezco a mi esposo, Gustavo Liker, no sólo por su paciencia infinita, por sus aportes desde su profesión, el diseño industrial, y su ayuda en la organización doméstica al momento de trabajar fuera de hora, sino porque fue la primera persona con quien discutí cada una de las hipótesis y colaboró para terminar de darles forma. También, por el diseño de las portadas de los capítulos, inspiradas en los cuadros de los artistas concretos. A mis hijos, Oliverio, Simón y Clara, que aceptaron la demora a sus demandas, hasta el punto de que el mayor vaticinó: “cuando mamá termine la tesis, va a ser otra persona: va a ser alta, va a tener rulos...”. Sólo resta esperar que se cumpla, aunque después de la vanguardia, ya no creo en las profecías poéticas.



introducción.

volver

a la

vanguardia



“Investigación y creación no son dos actividades independientes entre sí; cada una lleva en su esencia algo de la otra”.

Enrique Oteiza¹

El arte del siglo XX fue vanguardista porque compartió con su época el impulso de destrucción para comenzar todo de nuevo (Badiou, 2005; Jauss, 2004; Hobsbawn, 1999), la pulsión política y la disidencia al interior de su propia clase (Williams, 1997), la pasión por el presente (Badiou, 2005), la construcción de la utopía de masas (Buck-Morss, 2004), la búsqueda de la pureza (Badiou, 2005; Poggioli, 1964; Adorno, 1983), la autocrítica (Badiou, 2005; Bürger, 2000) y la devoción por la novedad (Badiou, 2005; Poggioli, 1964; Adorno, 1983); entre otros aspectos. Tal como el Romanticismo surge inmediatamente frente a la interrogación por el arte del siglo XIX o el Clasicismo cuando se trata del siglo XVIII –aunque haya expresiones de tales épocas que no se ajustan a ellos–, si se logran entrecerrar suficientemente los ojos analíticos, es posible imaginar que los historiadores del arte, los críticos y los filólogos del futuro, aquellos que gocen de la distancia racional y emotiva que regala el tiempo, y de los estudios que producimos en la actualidad, recurrirán a la vanguardia como un categoría que les permitirá comprender por adscripción u oposición, por tensión o asimilación, los

¹ Oteiza, Enrique. 2010. “Prólogo”. *Poesía argentina. Selección del Instituto Torcuato Di Tella*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes [1963].

vaivenes del arte y la literatura en el periodo en que la civilización occidental estalló y volvió a componerse (Hobsbawn, 1999).

Está claro que no todas las manifestaciones artísticas del siglo pertenecieron a la vanguardia, entendida esta vez no como una categoría estética de ruptura y novedad sino como el conjunto de pequeños y medianos movimientos que alcanzaron un estado de autocrítica del estatus del arte, tal como estaba dado en sus sociedades de origen (Bürger, 2000). Incluso, las expresiones más importantes o duraderas no lo fueron, justamente, porque la autocrítica ejercida con empeño hizo que muchas resultaran evanescentes y, en algunos casos, que estuvieran dispuestas a resignar su transcendencia por alcanzar sus objetivos de transformación artística.² Esa autocrítica revelaba además un discernimiento de su aquí y ahora, lo que hace necesario reevaluar las condiciones en que surge, cada vez que se pone el foco sobre un grupo particular autodefinido como vanguardista.

Por otra parte, la heterogeneidad de las expresiones interroga la vanguardia como categoría estética, en cuanto a la posibilidad de plantear aspectos comunes que la definan como tal (Buck-Morss, 2004; Bürger, 2000; De Micheli, 2000; Huyssen, 2006; Poggioli, 1964), como la autocrítica del estatus del arte, la religación de la praxis artística con la praxis vital (Bürger, 2000) o la contrapartida de la cultura de masas (Huyssen, 2006). Estos rasgos, a su vez, abren la pregunta por las condiciones de posibilidad en su ámbito específico. Es que en el caso de que se considere como una de

² Badiou atribuye ese autosacrificio de las vanguardias a lo que llama la “pasión por lo real”, es decir, la tendencia que tuvo el pensamiento del siglo XX de pretender develar una verdad corroborada en los hechos: “...una vigorosa corriente de pensamiento afirmó que era mejor sacrificar el arte que ceder en cuanto a lo real. Podemos denominar vanguardias artísticas del siglo XX a los diferentes avatares de esa corriente...” (2005: 167). Esa consumación puede leerse tanto a la resistencia de los dogmas por sobre la cohesión del grupo (surrealismo), como en la fusión con actividades de la práctica cotidiana, que derivaron la experimentación artística a la producción industrial (Bauhaus), o incluso, a la política (futurismo italiano), entre otros ejemplos.

Introducción

sus particularidades la manifestación de un gesto novedoso y rupturista, que pone en cuestión la institución arte (Bürger, 2000), surge contundente la controversia de la multiplicación de la novedad:³ ¿es posible replicar lo nuevo, cuya singularidad se inocua automáticamente al ser reiterada? La pregunta es engañosa, omite un término del problema, que determina las circunstancias en las cuales irrumpe esa novedad, es decir, cuál es el estado de situación de las figuraciones de lo artístico en la coyuntura específica en que se procura su quiebre.

Sin embargo, esa pregunta es el punto de partida para interrogar la presencia de las vanguardias en América Latina, no tanto en los casos de mayor contacto directo con Europa –como el creacionismo o el ultraísmo–, sino en versiones más vernáculas que, proyectadas igualmente sobre cierto internacionalismo dado por el correo postal, los viajes, los medios masivos de comunicación o las revistas extranjeras, incidieron en la situación del arte en sus sociedades de origen. Lo que procuro señalar es que no resulta tan provechoso estudiar el estridentismo desde su versión del cubismo, o la fidelidad de El Techo de la Ballena a los preceptos surrealistas, como colocar el foco sobre la incidencia en el estatus del arte mexicano o venezolano respectivamente. Según la lección básica del propio Bürger (2000), resulta indispensable para eso sopesar la situación previa y contemporánea del arte y la sociedad en las que se inserta y procura interferir cada expresión vanguardista. Pero esto es así no solo por la intención de arremeter contra la institución arte (Bürger, 2000), sino por una característica más medular, probablemente extensible, ahora sí, a todo el arte de la época: la autoconciencia histórica que el siglo XIX legó al arte del novecientos hizo que las

³ Ese es el argumento que lleva a Bürger a distinguir entre vanguardia histórica, neovanguardia y posvanguardia.

vanguardias actuaran y produjeran consecuentemente con su transitoriedad y su época, más que signadas por la teleología que marcó al Romanticismo decimonónico.

Efectivamente, saberse un evento fugaz en la continuidad de la historia, que ya no se concibe como un desarrollo hacia un fin específico y superior que justifique el sacrificio de extinguirse, implicó en este caso por lo menos dos reacciones contrapuestas: una suerte de instinto de conservación, que llevó a tomar medidas contra el olvido y a favor de la trascendencia (la autonominación, el shock por escándalo, la legitimación entre pares, la voluntad de ejercer transformaciones radicales, etc.), y el autosacrificio en beneficio de una concepción artística posible únicamente en las condiciones que brindaría el futuro. En esa tensión contradictoria entre el deseo de trascendencia y la necesaria extinción no quedaba otro espacio que el que otorgaba el presente, desde el cual se operaba sobre el pasado y sobre el futuro (Badiou, 2005). Ahora bien, analizar la vanguardia exclusivamente desde su intencionalidad, esto es, desde su voluntad de novedad proyectada hacia la posteridad y de ruptura, ya sea con la tradición o con el estatus del arte en el momento de su irrupción, es un buen punto de partida, pero resulta limitante porque obliga a pensarla en los términos en que quiso ser pensada.

Esto no significa que sea necesario restituir la continuidad histórica con un relato totalizador que reponga tradiciones, influencias y legados, algo que procuraron desarmar los historiadores y filósofos de fines de siglo, entre ellos, Michel Foucault (2002). Se trata más bien de dar cuenta de los

Desplazamientos y transformaciones de los conceptos (...) [que] muestran que la historia de un concepto no es, en todo y por todo, la de su acendramiento progresivo, de su racionalidad sin cesar creciente, de su gradiente de abstracción, sino la de sus diversos campos de constitución y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso, de los medios teóricos múltiples donde su elaboración se ha realizado y acabado (Foucault, 2002a: 13; resaltado en el original).

Introducción

No es objetivo de este trabajo hacer una historia de la categoría de vanguardia ni relevar las regularidades simultáneas que definen su unidad, pero al tener presente en el análisis de un grupo vanguardista la pregunta por su dominio de significación, por las reglas que sostienen esos sentidos, “cuáles son los acontecimientos discursivos sobre cuyo fondo se recorta” (Foucault, 2002: 40), y los eventuales desvíos y transformaciones, es posible enfocar esta noción como también las de ruptura y novedad en su carácter discursivo, para advertir no sólo su vinculación con un cambio de paradigma en el arte, sino su carácter transitorio propiciado por una formación discursiva específica.⁴ Más claramente, la novedad o la ruptura no son características del arte, sino una discursividad propia de la vanguardia como modalidad estética del siglo XX, que pudo tener lugar en ciertas condiciones de posibilidad de esos enunciados⁵ los cuales, como se verá, coinciden con una necesidad histórica de cambio profundo y recomienzo. Solo en estos términos, que aquí se referirán como *estética de umbral* (véase el capítulo 1), es posible pensar en la vanguardia como categoría estética persistente durante todo el siglo.

La ruptura o el no conformismo, entonces, pertenecen a la propia discursividad vanguardista, es decir, a aquellos enunciados de superficie que adquieren una validez prácticamente indiscutible en determinada época. Considerar que la novedad y la

⁴ Al especificar su noción de “formación discursiva”, Foucault propone describir “sistemas de dispersión” en lugar de las “cadenas de inferencia” que se utilizan a menudo en la historia de la ciencia o la filosofía y “en caso de que se pudiera describir, entre cierto número de enunciados, semejante sistema de dispersión, en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamientos, transformaciones), se dirá, por convención, que se trata de una *formación discursiva*” (2002: 55). Más adelante especifica que “...una formación discursiva se define (al menos en cuanto a sus objetos) si se puede establecer semejante conjunto, si se puede mostrar cómo cualquier objeto del discurso en cuestión encuentra en él su lugar y su ley de aparición, si se puede mostrar que es capaz de dar nacimiento simultánea o sucesivamente a objetos que se excluyen, sin que él mismo tenga que modificarse” (2002: 62-63). En definitiva, la formación discursiva estaría conformada por las reglas, las regularidades y los desvíos que estas producen en el discurso y por el haz de relaciones discursivas que, en tanto prácticas, dan lugar a un objeto, en este caso, la vanguardia o, como se verá en el capítulo 2, la formación discursiva de la poesía a mediados de siglo XX en Buenos Aires.

⁵ Las reglas de formación son las condiciones que determinan una formación discursiva (Foucault, 2002).

ruptura que propugnan las vanguardias tienen un carácter enunciativo y no específicamente material no descarta la principal hipótesis de Bürger (2000) acerca de que la vanguardia cuestiona el estatus del arte y alcanza un estado de autocrítica, pero discute el alcance del fracaso de un propósito que, en estos términos, permanece en el ámbito discursivo de la propia vanguardia y no escruta las consecuencias por fuera de su propia lógica. A su vez, habilita a admitir su repetición y, en consecuencia, sus condiciones de posibilidad en América Latina. Estimar la vanguardia fuera de su influjo cautivador implica dejar de considerarla como un fenómeno puntual e irrepetible, lo cual a su vez habilita a examinar tanto el modo en que se propuso y se pensó a sí misma (Badiou, 2010), como sus mecanismos inconscientes.

* * *

El estudio que contienen estas páginas no es un trabajo teórico sobre la vanguardia. Tampoco se propone suscitar ninguna conclusión general sobre un fenómeno tan complejo como el arte del siglo XX y su estatus en la época. Si bien propone interrogar el concepto de vanguardia desde la perspectiva foucaultiana (Foucault, 2002), no se trata de un intento de aplicar esta metodología de modo estricto, algo que requeriría de una amplitud histórica para abordar diversos movimientos que este trabajo no puede alcanzar por su espectro limitado a la poesía de mediados de siglo XX en Buenos Aires. En cambio, se utilizará como un sustrato conceptual y metodológico acorde, que emergerá a la superficie del análisis en la medida en que sus conceptos requieran ser convocados para clarificar las observaciones. Del mismo modo, se recurrirá a las conceptualizaciones de otros teóricos cuando contribuyan a la reflexión, haciendo un

Introducción

uso discrecional de la teoría literaria como instrumento para el análisis pero sin tergiversar sus proposiciones.

Más modestamente, el objetivo central que guió esta investigación ha sido el de estudiar una expresión particular de vanguardia poética que se manifestó en Buenos Aires a mediados del siglo XX: el invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires.⁶ Los inicios del invencionismo poético coinciden con los del arte concreto argentino en la revista *Arturo* (1944). Sus principales adeptos fueron Edgar Bayley, Juan Carlos Lamadrid y Juan Jacobo Bajarlía. Más adelante, los poetas nucleados alrededor de la revista *poesía buenos aires* (1950-1960) –R.G. Aguirre, R. Alonso, M. Trejo, N. Espiro, J.E. Móbili, M. Brascó, F. Urondo, etc.— retomaron sus postulados, así como las reelaboraciones que realizó Bayley durante esa década, al tiempo que los combinaron con ciertos aspectos del surrealismo. El movimiento se clausuró con el final de dicha revista en 1960 y con la publicación del único volumen de poesía que editó el Instituto Di Tella en 1963 (Aguirre et al., 2010), el cual incluye a tres poetas del grupo – Bayley, Aguirre y Alonso– y abre otra etapa en el arte y la poesía porteños. Tal es la periodización que abarca este trabajo.

Como se ha argumentado arriba, el propósito de examinar este grupo a partir de la pregunta por su adhesión estética a la vanguardia interroga una vez más el concepto. Los miembros de poesía buenos aires afirmaban ser vanguardistas con naturalidad aunque no sin debate, porque producían una poesía con rasgos cubistas que ponía en cuestión lo que era considerado poético en la época (verso libre, uso de minúsculas, simultaneísmo, síntesis de significados y significantes, uso de la imagen por sobre la

⁶ A partir de aquí y a lo largo de todo el estudio utilizaré fuente redonda para referirme al grupo de poetas aglutinados alrededor de la revista *poesía buenos aires*, así como el conjunto de sus obras, y fuente cursiva para referirme a la publicación específicamente. En todos los casos el nombre aparecerá sin mayúsculas, respetando no sólo la grafía original, sino también la marca vanguardista que implicaba en la época la renuncia al uso de mayúsculas y puntuación.

metáfora, Apollinaire como vate, etc.); porque la revista proponía una cantidad de gestos contrarios o paralelos al mercado editorial (publicación de autores noveles, prescindencia total de publicidad, autofinanciación, difusión de la producción vanguardista internacional, entre otros); y porque se sentían parte de un movimiento de modernización de la cultura que atravesaba otras disciplinas, como la música –con el dodecafonismo y la Agrupación Nueva Música, junto a Juan Carlos Paz y Ástor Piazzola– y la plástica –con el arte concreto de la Asociación Arte Concreto Invención y artistas como Alfredo Hlito, Lidy Prati o Líbero Badii–.

Ahora bien, esta adscripción deliberada del invencionismo y el movimiento poesía buenos aires a la vanguardia genera los interrogantes insoslayables, que han guiado esta investigación: ¿es posible conformar una vanguardia después de la vanguardia, que en los años veinte pareció agotar la ruptura con la tradición, aunque luego se haya arrepentido?⁷ ¿Mediante qué operaciones? ¿Se puede replicar la experiencia europea? ¿Es posible repetir la novedad? ¿Cómo pudieron agenciarse un verdadero estatuto vanguardista cuando varias generaciones de poetas anteriores se habían apropiado de la denominación en una repetición que vació de sentido el gesto, acompañada por prácticas literarias no siempre renovadoras?⁸

La palabra “vanguardia” ha adquirido una acepción específica con respecto a los movimientos artísticos renovadores del siglo XX y, quizá como un resabio de su sentido original vinculado a la práctica militar (Buck Morss, 2004; Jitrik, 1987; Poggioli, 1964),

⁷ Si bien la vanguardia de los años veinte, fundamentalmente desde la revista *Martín Fierro*, llevó a cabo operaciones de ruptura con la tradición poética, como se verá en el capítulo 2, fueron interpretadas por la crítica como operaciones de legitimación en el sistema literario (Sarlo, 1997^a, 1988, 1969; Gilma, 2006; Ledesma, 2009b). Además, muchos de sus protagonistas relativizaron o negaron su adscripción vanguardista en la década siguiente.

⁸ Se ha verificado en varios escritos de la época cierta ambigüedad o uso laxo del término vanguardia, como sinónimo de la última tendencia poética, más allá de que sus características fueran o no vanguardistas. Así, la llamada generación del treinta se consideró vanguardista por romper con los postulados del martinfierrismo, aunque su poesía se caracterizó por volver al verso medido y la metáfora tradicional; algo similar ocurrió con la generación del cuarenta (Soler Cañas, 1981)

Introducción

otra acepción más laxa, que se refiere a una posición de avanzada general en cualquier aspecto o disciplina. Aplicada al arte, la segunda acepción forma parte del glosario del buen gusto e indica la expresión más novedosa, sea o no atribuible a una estética vanguardista en sentido histórico. En ambas acepciones el concepto de “vanguardia”, como otros términos históricos,⁹ parece ser de tipo elástico, en el sentido que adopta en el tiempo y también en un mismo momento diferentes significaciones: vanguardia es la destrucción y el escándalo dadaístas, el figurativismo extrañado del surrealismo y la línea neta del neoplasticismo, el simultaneísmo de Apollinaire y la atemporalidad infernal de Rimbaud. Pero significativamente en todas sus acepciones señala un sentido temporal decisivo: tanto la avanzada militar, como la artística o de cualquier otra índole implican llegar primero a un terreno extraño para fundar algo nuevo. Y la anticipación implica ya una concepción particular del tiempo y de la historia (Buck-Morss, 2004).

Aquí es donde vuelven con fuerza las preguntas sobre la posibilidad de replicar el gesto vanguardista: ¿cómo llegar primero, antes que quién, adónde? ¿Había llegado primero a algún lado el invencionismo si el furor vanguardista había ocurrido dos décadas atrás? Estas preguntas no pueden responderse sin especificar cuál es el estado del terreno del que se parte como para considerarse pioneros y, fundamentalmente, qué noción de poesía se sostenía en la época de manera general y cuál la que sostenían los invencionistas, sin soslayar lo que actualmente consideramos como vanguardia, ahora que resulta una categoría tan histórica como estética. Únicamente en el marco de esta problematización es posible abordar el invencionismo y el movimiento poesía buenos aires como vanguardia, porque su especificidad requiere de un aparato de lectura que

⁹ Al hacer su esbozo semántico sobre el concepto de revolución, Reinhart Koselleck, de quien tomo la caracterización para remitirla a la vanguardia, lo define de manera análoga: “...nuestro concepto de revolución ha de ser definido convenientemente como un *concepto universal* elástico, que se refiere en cualquier parte del mundo a una cierta precomprensión cuyo sentido preciso está sometido a una enorme variabilidad de un país a otro, de un campo político a otro” (Koselleck, 1993).

permita pensarla en la particularidad del contexto en que se produjo, y en su diálogo y recepción de una zona de la vanguardia europea –particularmente, el cubismo, el constructivismo, la Bauhaus, el concretismo y el surrealismo tardío–, sin medir su grado de adscripción ni utilizar los mismos instrumentos con que se miden las vanguardias históricas.

Porque considerar la vanguardia en su elasticidad supone no pensarla solo como un acontecimiento con modos específicos de actuación –destruir la institución arte o reunir el arte con la praxis vital–, sino como un conjunto de enunciados inscriptos en determinada formación discursiva conformada por unidades como la ruptura y la novedad, la modernización y la capacidad de intervención social del arte. Pensarla así abre la posibilidad de concebir su caducidad y de entender las múltiples réplicas, sin perder de vista la historia de larga duración, no como relato totalizador sino como una formación discursiva del pasado que contiene los flujos y reflujos de la temporalidad, las configuraciones y reconfiguraciones de la historia.¹⁰

* * *

El hiato provocado en la historiografía de la literatura argentina, que no ha estudiado suficientemente la poesía y que ha desatendido particularmente las producciones de los años cuarenta y cincuenta, contribuye a interpretar ciertas tendencias de la década de

¹⁰ Foucault no niega la importancia de los periodos largos, pero los resignifica al señalar que volver a ellos “...en la historia de hoy no es una vuelta a las filosofías de la historia, a las grandes edades del mundo, o a las fases prescritas por el destino de las civilizaciones; es el efecto de la elaboración, metodológicamente concertada, de las series” (2002: 18). Esas series están compuestas por las diferentes configuraciones posibles de los documentos y, a su vez, su combinación conforma cuadros. Por lo tanto, se trataría de una larga duración no única sino de múltiples configuraciones posibles de acuerdo al trabajo con los documentos, la composición de la serie, la organización del cuadro: “Una historia general desplegaría (...) el espacio de una dispersión” (2002:21).

1960 como manifestaciones de ruptura aisladas que se atribuyen casi exclusivamente a la pericia de los poetas –que no se cuestiona aquí– y a su vinculación con la literatura extranjera (Porrúa, 2001; Prieto, 2010, 2006).¹¹ La producción de una literatura se debe sin duda a capacidades personales, pero siempre en relación a la conformación de un lenguaje y de condiciones materiales e históricas, que se llevan a cabo como elaboración colectiva, tanto en términos sociales como en el subconjunto que los escritores e intelectuales de una época –los talentosos y los no tanto, los descollantes y los mediocres–, quienes en conjunto confeccionan el elenco de las innovaciones y el de los lugares comunes que conviven en el discurso literario de un momento en un lugar.

Librarse de las categorías de autor, obra y libro, tal como propone Michel Foucault (2002)¹² para desligarse de los relatos de la continuidad histórica parece una tarea compleja y no puede lograrse por una sustitución de esos términos por otros, que muchas veces sirven para modificar la mentalidad crítica, pero otras se terminan convirtiendo en eufemismos. La abolición de esas categorías homogeneizadoras necesita hacerse desde la práctica crítica, de modo que tanto la metodología como el recorte del objeto evidencien el cambio de paradigma. Para eso, este estudio toma no una poética individual, sino colectiva como una discursividad que comparten distintos sujetos, cuya disparidad en el tiempo y en la simultaneidad es tan frecuente como la de

¹¹ “...¿cómo estar seguro de no dejarse engañar por todas esas unidades o síntesis poco reflexionadas que se refieren al individuo parlante, al sujeto del discurso, al autor del texto, en una palabra, a todas esas categorías antropológicas? ¿Quizá considerando el conjunto de los enunciados a través de los cuales se han constituido esas categorías, el conjunto de los enunciados que han elegido por ‘objeto’ el sujeto de los discursos (su propio sujeto) y han acometido la tarea de desplegarlo como campo de conocimientos?” (Foucault, 2002: 45).

¹² Foucault expresa la necesidad de librarse de nociones que anclan la continuidad histórica y obturan la reflexión dado que se autorremiten; entre ellas, las de tradición e influencia, desarrollo y evolución, mentalidad o espíritu. Señala las unidades de libro y obra como las más cercanas y que por eso hay que mantener en suspenso por sobre todo. Para eso advierte sobre la red de relaciones intertextuales en la que se recorta un libro y que, por lo tanto, “su unidad es variable y relativa”; la obra como unidad de producción de un autor estaría constituida para Foucault por una operación interpretativa, “ya que descifra, en el texto, la transcripción de algo que oculta y que manifiesta a la vez” (2002: 36-37).

un conjunto de textos reunidos bajo un único autor. Este enfoque, por tanto, no considera a los múltiples poetas como un autor polifónico ni al corpus de las revistas como la obra de un conjunto, lo que equivaldría a sostener las individualidades en una sumatoria, sino como un cúmulo de textos que responde, con acercamientos y tensiones, a una misma poética, a un contexto de producción grupal, a una situación de difusión común y, por supuesto, a la operación de lectura que se despliega aquí.

Los poetas del grupo, fundamentalmente a partir de *poesía buenos aires*, trabajaron en conocimiento de la labor de los otros y compartieron, además del mismo ámbito de publicación, lecturas y una sociabilidad común, lo cual justifica la unicidad del objeto y el abordaje como expresión conjunta; también da cuenta del carácter vanguardista, el cual es asociativo en la medida que supone una legitimidad dada entre pares. Esto implica que el motor del análisis estará dado por las particularidades que respondan a la poética, más allá de su pertenencia a uno u otro autor. Además, se establecerán comparaciones con otras producciones grupales (*verbigracia*, las surrealistas, las neorrománticas, etc.), en la medida en que el análisis lo requiera y no como un punto de partida.

La elección de un enfoque grupal ha influido a su vez sobre la determinación de trabajar únicamente con revistas y algunas publicaciones de conjunto, como antologías de la época o folletos personales con respaldo colectivo. Se han dejado de lado las producciones individuales, aun cuando fueran libros editados por el sello *Poesía Buenos Aires*. La amplia labor editorial y de traducción, tanto para la difusión de poetas noveles como de extranjeros, en muchos casos divulgados por primera vez en Argentina, constituye una cuestión de suma relevancia que aquí será tratada de manera tangencial, en función del encuadre de este estudio. Sin duda, requerirá de análisis posteriores que

Introducción

contribuyan a ponderar su importancia tanto como instancia de reconocimiento y legitimación de voces nuevas que sobresalieron posteriormente, como en la conformación de una base de poéticas extranjeras que influyeron la producción nacional. Autor, entendido como un sujeto de enunciación colectivo y fluctuante, y obra, como conjunto de textos editados en publicaciones periódicas, que por eso forman combinaciones a menudo fortuitas, procuran problematizar estas categorías desde el recorte del objeto de estudio y el análisis, considerándolas de forma sesgada y como nociones inestables, dado que la conformación del grupo de poetas y las relaciones de poder en su interior fueron variables, y que los objetos que conforman la obra también sufrieron transformaciones en su formato y concepción.

Arturo (1944); *Boletín de la Asociación de Arte Concreto-Invención* (1946); *Conjugación de Buenos Aires* (1948); *Contemporánea* (1948/195); *poesía buenos aires* (1950-1960): el universo de revistas que he seleccionado corresponde a las realizaciones de los grupos estudiados (concretos, invencionistas, poesía buenos aires), pero también he considerado aquellas revistas de arte y literatura, editadas independientemente también por grupos, cuya producción se encuentra en diálogo con la poesía invencionista. Entre las surrealistas, *Ciclo* (1948-1949), *A Partir de Cero* (1952-1953; 1956), *Letra y Línea* (1953-1954); las neorrománticas, *Huella* (1941), *Verde Memoria* (1942-1944) y *Disco* (1945-1947); las alineadas en el peronismo, *Sexto Continente* (1949-1950) y *Mundo Peronista*, y los números de *Sur* de esa época.¹³ Para trabajar con estos materiales he tomado en cuenta cierta metodología para el abordaje de publicaciones periódicas de arte, literatura y cultura (Artundo, 2008; De Diego, 2006; Eujanian, 1999; Lafleur, Provenzano y Alonso, 1968; Masiello, 1985; Rivera, 1988;

¹³ Con el fin de simplificar el sistema de referencias, las citas correspondientes a estas fuentes se indicarán en el cuerpo del texto o a pie de página; la bibliografía consultada se consignará con el sistema de nombre y fecha. El trabajo cuenta con una bibliografía detallada por capítulo y por tema.

Rocca, 2004; Sarlo, 1992; Sosnowski, 1999), aunque no la he aplicado de manera sistemática dado que estas revistas parecen rebasar el aspecto puramente editorial.

Efectivamente, he considerado este tipo de publicaciones, de producción informal y tiradas reducidas, como documentos de una sociabilidad de poetas y artistas, que en este caso se da bajo los términos vanguardistas del invencionismo. Nuevamente es preciso convocar a Foucault (2002) para dar consistencia a esta metodología requerida por el objeto de estudio: en la historiografía actual el documento, para el filósofo francés, no es un elemento probatorio de un pasado predeterminado, “...no el instrumento afortunado de una historia que fuese en sí misma y con pleno derecho *memoria*; la historia es cierta manera, para una sociedad, de dar estatuto y elaboración a una masa de documentos de la que no se separa” (2002: 16). Esa elaboración de documentos es la que conforma el pasado: “En nuestros días, la historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*. (...) despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, construir en conjuntos” (2002:17). La descripción intrínseca de esos documentos convertidos en monumentos es la tendencia arqueológica que caracteriza la historia actual (Foucault, 2002).

Por eso, las combinaciones de los textos en una página o en una sucesión de páginas informan más sobre lecturas colectivas y una noción de lo poético construida entre pares, que sobre decisiones editoriales destinadas a un público. Si bien es cierto que en *poesía buenos aires* existía una intención de dar a leer determinados poetas, el lector modelo en el que se pensaba era un colega, ya sea porque escribía poesía o porque la leía. Además, el aspecto gráfico –no solo la disposición en la página, sino el tipo y el tamaño de las fuentes, el interlineado y los márgenes, así como las imágenes–

Introducción

producen también efectos de sentido que no son relevantes en un libro, porque en general presenta un campo gráfico homogéneo y bastante estandarizado. En las revistas, por el contrario, estos aspectos predisponen al lector de cierta manera e informan mucho sobre el modo de concebir lo poético.

Carvallo y Chartier (1998) han afirmado y justificado suficientemente que el soporte textual determina la lectura y predispone al lector a realizar ciertas inferencias y operaciones que marcan su relación con lo escrito, lo cual contribuye a justificar la selección del corpus dado que establece relaciones entre publicaciones similares, las cuales muchas veces están vinculadas por el diálogo, la polémica o la simple afinidad de sus contenidos y/o de sus colaboradores. Tal es el caso de las revistas de los surrealistas del periodo (*Letra y Línea, A Partir de Cero, Ciclo*), que normalmente comparten colaboradores y una perspectiva similar con *poesía buenos aires*; o del vínculo polémico y de afinidad entre esta y *Letra y Línea*. Oportunamente se dará cuenta de estas vinculaciones que, una vez más, reflejan el ejercicio de una sociabilidad común.

El enfoque interdisciplinario, por lo tanto, es convocado por dos vías: en cuanto a la particularidad del soporte del objeto de estudio que implica la confluencia de los lenguajes escrito, gráfico y visual, cuyo estudio debe considerar tanto el interés por el texto, como aquello que las imágenes, la disposición y la diagramación tienen para decir (Artundo, 2008). Las revistas, con su yuxtaposición de contenidos, arman o rompen series que determinan interpretaciones. Por ejemplo, no es lo mismo referirse al arte abstracto o no figurativo y enmarcarlo entre notas de Murena y Anderson Imbert, como sucede en el número 209-210 de la revista *Sur*, que entre poemas de Francisco Madariaga y una “Introducción al sonido 13”, referido a la música dodecafónica, en *Letra y Línea* n° 4.

Por otro lado, el enfoque interdisciplinario del análisis es requerido por un rasgo preponderante de todos los movimientos vanguardistas: su conformación como tendencias multidisciplinarias que suponen el relajamiento de las fronteras entre las especialidades artísticas. Este aspecto ha sido característico, posiblemente, porque la intención de la vanguardia era modificar las figuraciones de lo artístico en general y para eso era necesario influir todas sus manifestaciones; también porque un método de experimentación consistía en explorar los modos de resolución de ciertos problemas formales o estilísticos de una especialidad diferente; finalmente, porque era un modo de legitimación interartística.

Por ejemplo, como se verá en el capítulo 3, los artistas de la revista *Arturo* – quienes pronto se declararían concretos o madíes– exploraron el modo de deshacerse de las constricciones formales del marco en pintura, tomando como modelo la experiencia previa de la poesía, que hacía tiempo se había librado de esas restricciones con el verso libre. En el caso del invencionismo es posible analizar todo el arco de la vinculación de la disciplinas artísticas en la vanguardia, porque surge como un movimiento interdisciplinario que, por motivos que se analizarán en los capítulos 3 y 4, vuelve a levantar la frontera entre las artes, lo que está directamente relacionado con la puesta en cuestión de los principios vanguardistas. No obstante, el vínculo con las artes plásticas y la música continuó vivo a lo largo del todo el periodo aquí analizado, en la reflexión conjunta, en la producción de algunas obras y en los intercambios amistosos, no menos importantes para la producción poética.¹⁴

¹⁴ Ese vínculo se mantuvo no sólo por las relaciones personales, sino por la reflexión conjunta y la elaboración de algunas obras en colaboración, específicamente, entre Hlito y Alonso, Badii y Aguirre, Badii y Alonso, etc., así como la composición de letras para tangos de Piazzola, por ejemplo, “Los pájaros perdidos”, con letra de Mario Trejo, o “Fugitiva”, con letra de Juan Carlos Lamadrid.

Introducción

Como se verá en el capítulo 2, es preciso comprender cuál era la posición ocupada por la poesía en el imaginario cultural y cuál era la intención de estos poetas, en el contexto en que se llevó a cabo una transformación radical de la variedad rioplatense de nuestra lengua. De hecho, el propósito era mucho más complejo que el de reproducir las modalidades de la oralidad, producir extrañamiento o representar una realidad determinada. Antes que eso, era necesario depurar el lenguaje poético, es decir, pasarlo por el imperativo de pureza vanguardista y devolverlo a la poesía para que hablara de otro modo y desde otro lugar. Se trataba de una intervención típicamente poética, que hacía uso de la modalidad vanguardista: desarmar las retóricas anquilosadas y consensuadas mediante un lenguaje no representativo para corroer los sentidos dados, las zonas cristalizadas del lenguaje común y literario, con el fin de responder a las reconfiguraciones sociales producidas en la época y también para intervenir así en la producción simbólica.

* * *

He determinado entonces trabajar con los documentos originales y no con antologías posteriores que, aunque fueron de una utilidad inestimable para sostener la presencia de una poética que se autoextinguió, son documentos de otro pasado. Efectivamente, una antología responde a un recorte personal del material y a la coyuntura en la cual se edita, que genera significados particulares, a veces diferentes del documento original e, incluso, de la intención del antólogo.

Así, por ejemplo, la selección realizada por Raúl Gustavo Aguirre en *Literatura argentina de vanguardia. El movimiento poesía buenos aires (1950-1960)* (1976), que

procura ser lo más representativa posible, rompe las sucesiones originales de los textos en favor de un agrupamiento temático y autorial, al tiempo que omite toda referencia política. Esas omisiones fueron condiciones que la Editorial Fraterna estableció para la publicación del volumen, así como la de borrar el nombre de Francisco Urondo, en un momento en que su presencia resultaba comprometedor a causa de su militancia. El resultado es un conjunto de textos de poetas nacionales y extranjeros, aparentemente sin otra finalidad que la difusión, y se pierde la transformación progresiva del lenguaje poético que se verifica al comparar los primeros números de la revista con los últimos.

Las lecturas que se quedaron únicamente con la versión de la revista y del invencionismo que presenta la antología de Aguirre produjeron juicios limitados que se justificaron en el testimonio de Urondo en *Veinte años de poesía argentina* (2009), sin considerar que su postura implicaba una operación de posicionamiento en relación al giro que produjo en su poética a partir de 1968. Efectivamente, Urondo tomó distancia de un grupo al que no solo había pertenecido, sino en el que participó activamente, tanto con sus producciones como con su influencia en decisiones editoriales y poéticas. La crítica que hizo a las contradicciones del movimiento, por tanto, indican un acto de contrición política y estética, y una toma de distancia con respecto a su postura de juventud, cuestión que se analizará en el capítulo 1.

La recurrencia del nombre de *poesía buenos aires* en la referencia de los comienzos de Leónidas Lamborghini, Alejandra Pizarnik y Paco Urondo, junto con la incongruencia sospechosa que suponía la profusión de tanta poesía, la duración de diez años –que es bastante improbable para una publicación de esas características– y la intrascendencia con la que se la refería normalmente mantuvieron vigente la curiosidad por este grupo de poetas. Las publicaciones de Aguirre (1976) y Urondo (2009), aunque

Introducción

producto de una coyuntura específica, contribuyeron a sostener la presencia de una poética que la crítica y la historia soslayaron a favor de un recorte que favoreció las poéticas de autor. La condición material del libro, por su mayor durabilidad que las revistas y su disponibilidad manipulable en las bibliotecas, prolongó la relación de estos documentos con una sociedad que no terminó de soltarlos.

Pero esos documentos eludidos por todo este tiempo requerían restituirles carnadura para que fueran testimonio de una experiencia artística que implicaba una sociabilidad como parte de sus condiciones de existencia. Con ese propósito, una parte importante de la investigación fue la recopilación de algunos testimonios a partir de entrevistas. Rodolfo Alonso y Luis Iadarola, poetas y miembros del grupo; Marta Santalla de Aguirre, viuda de Raúl Gustavo Aguirre y testigo de la producción de *poesía buenos aires* desde los inicios; Tomás Maldonado, hermano de Edgar Bayley y protagonista de los inicios del invencionismo; Mara La Madrid, hija de Juan Carlos La Madrid, quien presenció algunas reuniones y tuvo referencias de otras; así como los intercambios epistolares con Jorge Carrol, otro poeta del grupo, fueron elementos fundamentales para recrear los momentos vivenciados por los protagonistas y comprender más cabalmente el sentido de los textos como documentos de una experiencia. Si bien es cierto que cada protagonista elabora un relato propio de lo actuado, se ha procurado considerar tanto las coincidencias como las percepciones personales no como una verdad histórica, dado que a menudo difieren de lo comprobado, sino como la constancia de una práctica –la poética– que, como se ha podido verificar en las mismas entrevistas, ha determinado la vida de estas personas.

* * *

El capítulo 1 contiene una revisión crítica de los principales aportes de la teoría de la vanguardia con el propósito de llegar a un núcleo de nociones que sean útiles para caracterizar los matices del concepto y para especificar aquellos aspectos que se tendrán en cuenta y serán útiles para el estudio del invencionismo y el movimiento poesía buenos aires en el resto del trabajo. En ese marco, se desarrolla y expone la noción de *estética de umbral* como concepto para entender la vanguardia, en relación con aquellas elaboraciones teóricas e históricas (Bürger, 2000; Adorno, 1983; Huyssen, 2006; Buck Morss, 2004) que permitan dar cuenta del marco en el que pienso estos movimientos en general y el invencionismo en particular.

Este capítulo también proporciona una ubicación de la vanguardia en la larga duración de la historia, como una parte del proceso modernizador. Incluso una pequeña vanguardia latinoamericana –¿no es la vanguardia, de algún modo, siempre pequeña?– requiere ser pensada en el proceso histórico y en la amplia constelación literaria en la que se inscribe, porque es el modo de tomar la distancia necesaria para captar el evento en sus condiciones de emergencia. Finalmente, repasa el lugar que para la crítica ha ocupado la vanguardia latinoamericana en relación con su antecesora europea y el modo en que la crítica de poesía argentina ha ubicado el movimiento al que se dedica este trabajo. Discernir esa genealogía como una constelación posible entre otras implica entender el pasado como un fundamento inestable, cuya inconstancia requiere ser considerada para resistir apropiaciones conformistas.¹⁵

¹⁵ De forma coherente con Benjamin: “Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal como se presenta de improviso al sujeto histórico en un instante de peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla” (Benjamin, 1987: 180). Huyssen afirma que Benjamin no se refería a la vanguardia en el momento en que escribió este texto, porque “ésta no formaba parte todavía

Introducción

El capítulo 2 indaga sobre el lugar de la poesía vigente en la época, en relación con el estado de la lengua y con otras expresiones culturales, específicamente, en algunas de las publicaciones de cultura representativas de mediados de siglo en Buenos Aires. Particularmente, se centra en las figuraciones de lo poético, entendidas como formación discursiva: el conjunto de reglas que determinan lo que se considera poesía y demarcan los modos de acción y de transgresión al interior de esta producción simbólica, delimitan lo que es posible enunciar y la autoridad con que se lo afirma. A partir de la consideración de una base lingüística en transformación producto de importantes cambios sociales, analizo las diferentes nociones de lo poético: aquella tradicional, sostenida tanto por los círculos aristocráticos como por quienes veían con buenos ojos la transformación social del peronismo, que persistía en un ideal de elocuencia, entendida como esa zona del lenguaje vinculada al buen decir; y la propuesta del invencionismo, que irrumpe en esas discursividades como un modo de atravesar la hegemonía de lo que era considerado poético, pero también con el desafío de reconfigurar un lenguaje que había perdido significación para un conjunto social que había cambiado y continuaba su transformación.

Una vez especificado el concepto de vanguardia y las figuraciones de lo poético en las cuales se inserta la producción invencionista, el capítulo 3 analiza su origen en la revista *Arturo* y el vínculo con el arte concreto en las publicaciones posteriores de la Asociación Arte Concreto-Invención, colocando el foco sobre el vínculo entre las disciplinas y la premisa que las hermanaba: la renuncia a la representación. Un marco conceptual acerca de la relación entre poesía y plástica (Didí-Hubermann, 2011; Foucault, 2012; Gabrieloni, 2007; Mitchell, 1987; Pevsner, 2000) resulta útil para

de la tradición que Benjamin estaba decidido a salvar” (Huyssen, 2006: 19). Sin embargo, tanto el pensamiento benjaminiano como el vanguardista, de raigambre materialista, comprendieron la importancia de desestabilizar la categoría de tradición y su objeto.

analizar la experimentación conjunta y la contaminación entre ambos lenguajes artísticos, pero también la tensión por la supremacía del sentido que, junto con la búsqueda de la pureza, son los factores que conducen hacia su separación.

La poesía invencionista heredó de su experiencia interdisciplinaria con el arte concreto la interpelación por la función. Como legado de la Bauhaus y las vanguardias constructivistas, la preocupación por la función social del arte como elemento inseparable de su modo de producción era una cuestión medular de las teorías de Max Bill, artista plástico suizo de gran influencia en Tomás Maldonado y su grupo. En consecuencia, la poesía quedó relegada no sólo por no ajustarse plenamente al ideal racionalista del arte concreto, sino porque su función levantaba sospechas de idealismo. Esa escisión tuvo como correlato también el comienzo de la puesta en duda de los principios vanguardistas, producto del permanente ejercicio crítico que desarrollaban los hermanos Maldonado-Bayley. El capítulo 4 analiza en este sentido la separación de las disciplinas, así como la búsqueda de nuevos espacios de la poesía invencionista, ya fuera de la Asociación Arte Concreto-Invención. En esa búsqueda Bayley y La Madrid experimentaron la confluencia de la vanguardia con dos lenguajes vigentes en la época, el de la técnica y el del tango.

A partir 1950 Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili no sólo organizaron la edición de *poesía buenos aires* sino que al mismo tiempo conformaron un grupo de jóvenes poetas entusiastas. El capítulo 5 estudia la consolidación del grupo y el movimiento, así como el modo en que adoptaron los preceptos invencionistas y los llevaron a la práctica para desarmar un lenguaje poético vigente que percibían como perimido. Además, se enfoca sobre la transformación que el grupo realizó sobre la noción de lo poético, que era a su vez el acuerdo tácito que los mantenía unidos. En ese

Introducción

momento Bayley, al interior del mismo grupo, relativizaba los dogmas que él mismo había elaborado, tanto en su práctica poética como en su producción ensayística; Aguirre y el resto de los poetas demoraron un poco más en transformar los prolegómenos vanguardistas, por lo que la revista también escenifica una tensión que se resuelve hacia mediados de la década.

Luego de un trabajo sostenido sobre la superficie significativa del lenguaje poético, siempre tras los pasos de Bayley, el grupo devolvió la semiosis a la poesía como un modo de reponer una realidad que se colaba por los poros del poema. El resultado fue una expresión sintética y una reposición del valor comunicativo de la poesía como su verdadera función social, que permanecería en la producción de la década siguiente. El capítulo 6 investiga la segunda época de la revista *poesía buenos aires*, sus quiebres, su reacción frente a la caída del peronismo y, fundamentalmente, la transformación de lo poético y sus figuraciones que se lograron luego de los años de experimentación, hasta su culminación en 1960.

Particularmente el capítulo aborda el momento climático del grupo: la Primera Reunión de Arte Contemporáneo en Santa Fe, que organizó Paco Urondo para el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral en 1957. Ese evento fue una última experiencia de interdisciplinariedad: con la presencia especial de Carlos Drummond de Andrade, Juan L. Ortiz y Juan Carlos Paz, artistas plásticos como Alfredo Hlito, Mauro Kunst, Líbero Badii; arquitectos como Juan Manuel Borthagaray, Clorindo Testa, Gerardo Clusellas y otros miembros de la Organización para la Arquitectura Moderna (OAM); cineastas como Fernando Birri y Mauricio Berú, intelectuales como Tomás Eloy Martínez, Juan Carlos Portantiero, David Viñas, Adolfo Prieto; los poetas del grupo (Aguirre, Bayley, Alonso, Trejo, Bondoni, Casasbellas,

Vanasco) y otros como Amelia Biaggioni, Manuel J. Castilla, Hugo Gola, Leónidas Lamborghini, Francisco Madariaga, etc., se reunieron una vez más a discutir y reflexionar sobre la situación de cada una de las disciplinas.

Finalmente, el capítulo 7 recoge las conclusiones del trabajo, aborda la edición del volumen *Poesía argentina* (1963) que publicó el Instituto Di Tella y establece relaciones con el periodo siguiente, la década de 1960, evidenciando las conexiones discursivas que propiciaron la apertura hacia una nueva época con conciencia propia.

* * *

No puedo especificar el motivo por el cual elegí el invencionismo y *poesía buenos aires* como objeto de estudio. La pregunta fue recurrente durante los años de investigación y como única respuesta surgía el recuerdo del instante casi epifánico y totalmente trivial en que salió de mi boca el nombre de la revista al preguntarme otra vez por una vanguardia de mediados de siglo en Argentina.¹⁶ El nombre se presentó como un hueco, un interrogante sin información, que no pude cubrir con la bibliografía disponible en las bibliotecas y que por eso mismo alimentó mi curiosidad.

La voluntad de trabajar con una vanguardia de mitad de siglo obedecía a la sospecha de que si un eco vanguardista resonaba todavía en nuestros tiempos, no podía haberse tratado de un hecho artístico puntual replicado hasta el infinito durante todo el siglo. El arte actual no resiste la monotonía de semejante repetición. La vanguardia parecía haber cobrado otros sentidos y en la mitad de siglo resonaban con más fuerza,

¹⁶ La pregunta no encontró rápida respuesta porque en los primeros intentos surgían sólo nombres de autores de los años sesenta. Luego comprendí que la historia de la literatura argentina reconocía un segundo momento vanguardista en los esos años, pero una vez más privilegiaba las poéticas de autor, cuando la vanguardia, aun en estas réplicas encadenadas, se declina en plural. Lo mismo que los intelectuales (Gilman, 2009). “‘Vanguardia’ quiere decir grupo” (Badiou, 2005: 170).

Introducción

tal vez por la necesidad de un cambio epocal que la posguerra pedía a gritos y que en Argentina particularmente se daba con el decenio del primer peronismo. Además, aunque la crítica coloca en las vanguardias de los años veinte, el martinfierrismo y el grupo de Boedo, el impulso modernizador de toda una literatura, las formas desplegadas en las décadas posteriores parecían mostrar un repliegue de esa actualización, con la excepción de Gironde que había quedado un poco aislado con su radicalización del lenguaje vanguardista e inorgánico.

Una particularidad que define este tipo de movimientos es la urgencia por la nominación. A diferencia de otros periodos artísticos, que han sido nombrados y definidos posteriormente por historiadores o críticos para facilitar su estudio y examen, las vanguardias se han definido a sí mismas, tanto en lo referente a su denominación como a sus características y su adscripción a estéticas renovadoras. Los manifiestos son juicios a priori que, si bien muchas veces no se cumplen o distan mucho de los resultados comprobables en las obras, son irremplazables para comprender los fundamentos de cada movimiento y su devenir. Tal es el caso del “Manifiesto invencionista”, pero también de los muchos textos programáticos que aparecen en *poesía buenos aires* y que tienen, por su multiplicidad, un efecto desestabilizador del género. Esta pulsión fundacional puede adscribirse tanto a la necesidad de autolegitimación como al deseo de perdurabilidad: la autoconciencia histórica condena a las vanguardias a saberse finitas y transitorias, por eso el nombre es la única marca que les permite tener una esperanza de trascendencia.

Una hipótesis general que subyace a este estudio es que las vanguardias aceleran los procesos modernizadores del arte para actualizarlo en relación con los procesos sociales específicos de un momento en un lugar (Aguilar, 2003; Sarlo, 1997; Schwartz,

2002a, 2002b).¹⁷ Actualizar no significa aquí pasar a un estado más evolucionado, sino implica una adecuación a esos procesos. En el trayecto de esas actualizaciones, las vanguardias usaron diferentes modalidades y acciones, que en ocasiones fueron en detrimento de la permanencia de su propia obra, como fue el caso del invencionismo y *poesía buenos aires*, para los que ese objetivo estaba inserto de forma implícita en la formación discursiva de la vanguardia.

Entonces, asumiendo como implícito el objetivo modernizador, se partió de la hipótesis de que la adscripción y la autodenominación como vanguardia del invencionismo y la posterior anexión del grupo *poesía buenos aires* se habría tratado de la reacción frente a un lenguaje poético perimido que, tanto por parte de los círculos conservadores como por parte de los peronistas reformadores en lo social, abarcaba todo el espectro de la producción poética. Esa reacción se plasmó en una verdadera operación de desmonte del lenguaje y su semiosis, que terminó por modificar el modo de producción poética, al tiempo que de forma coherente con su vocación crítica, socavó los propios principios vanguardistas que lo erigieron. Si como se define en el capítulo 1, la vanguardia es aquello que ya no puede ser y lo que todavía no es, el invencionismo se consumió en la propia esencia de la función vanguardista.

Ser vanguardia en los años cincuenta en Buenos Aires implicaba, básicamente, tomar partido por un lenguaje poético muy divergente de lo que se figuraba como poesía, asumir un carácter minoritario y de poca difusión, y colocarse en una línea europeizante y en la vereda de enfrente de los grupos literarios regionalistas y del creciente nacionalismo general, pero también en divergencia con aquellos escritores partidarios del internacionalismo que, consagrados a partir de los movimientos

¹⁷Aguilar (2003) afirma que la vanguardia latinoamericana está signada por un impulso modernizador.

Introducción

vanguardistas de los años veinte, renegaban ya de esa estética y producían en líneas más tradicionales. En definitiva, significaba tener el mundo en contra y a destiempo. Entonces, ¿para qué asumir el riesgo? Me he preguntado lo mismo a menudo en tardes lluviosas y soleadas de hemeroteca, y como mis poetas volví una y otra vez a la vanguardia.

capítulo 1



un conjuro para la
vanguardia

“Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être”.
Charles Baudelaire

Una nostalgia insondable nos une hoy a la vanguardia, ya sea porque el mercado parece haber impuesto su lógica y supremacía sobre el arte, o porque un esteticismo de la novedad es la clave para conquistar el campo individualizante en el que construyen legitimidad muchos círculos artísticos, intelectuales y literarios. “La restauración de la categoría de obra y (...) la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con (...) intención antiartística”, rasgo del arte actual que Bürger denominó *posvanguardia* (2000: 113),¹ son el modo en el que ejercemos esa nostalgia, a la que se suma la ilusión siempre falsa de la libre disponibilidad de materiales y procedimientos como legado vanguardista.²

¹ Bürger (2000) evalúa la época posterior a la vanguardia de los años veinte como fracaso, pero admite que la importancia de su intervención ha hecho consciente el problema del hiato entre el arte y la vida: “Una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales que los movimientos de vanguardia han causado en el ámbito del arte, como tampoco puede prescindir del hecho de que el arte se halla desde hace tiempo en una fase posvanguardista. Ésta se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con la intención antiartística. No hay que ver en ello una 'traición' a los fines de los movimientos de vanguardia (superación de la institución social del arte, unión del arte y de la vida), sino el resultado de un proceso histórico. (...) el fracaso del ataque de los movimientos históricos de vanguardia contra la institución arte, su incapacidad para reintegrar el arte a la praxis vital, acarrea la subsistencia de la institución arte como algo separado de la praxis vital. Pero el ataque la ha mostrado como institución y ha descubierto su principio en la (relativa) discontinuidad del arte en la sociedad burguesa” (Bürger, 2000: 113-114).

² En el ya citado diagnóstico del arte posvanguardista, Bürger parece enfatizar de manera entusiasta una libertad total de medios y materiales disponibles para el artista. La libertad, como lo sabemos en América Latina, nunca es absoluta porque siempre hay limitaciones a la disposición total (económicas, políticas, de conocimiento, territoriales, etc.).

El tiempo de la vanguardia parece albergar, según esta visión, un acogedor momento en que el arte podía ser una efectiva arma política y un vehículo para el cambio social; además construía su presente desde las proyecciones futuras (Badiou, 2010), que rompían con el pasado de destrucción bélica reciente mediante la construcción de una fuente de novedades infinitas; finalmente, fomentaba y amparaba una sociabilidad desinteresada que legitimaba prácticas, promovía la interdisciplinariedad y colocaba la obra por encima del yo productor. La crítica latinoamericana en ocasiones se ha hecho eco de esa versión, exigiendo a nuestros movimientos suscribir las características de sus equivalentes europeos, o bien censurando un supuesto excesivo epigonismo. De este modo, se reproduce el esquema de dependencia cultural que impide analizar el poder disruptivo o el subyacente flujo continuador de estos movimientos en el contexto que los tensiona.

La perspectiva nostálgica se deshace cuando examinamos más críticamente la evidencia. Este capítulo se divide en seis partes que pueden agruparse a su vez en dos. Las cuatro primeras analizan rasgos teóricos de la vanguardia: su ubicación en la historia de larga duración, la capacidad de intervención política, la novedad y los rasgos comunitarios; los dos últimos analizan el modo en que se ha estudiado la vanguardia latinoamericana y, particularmente, el invencionismo y poesía buenos aires, en relación con los rasgos examinados en la primera parte. Volver a revisar los aspectos teóricos y críticos permite renovar la óptica y mirar con ojos enjugados el lugar y el papel interpretado por la particular vanguardia que nos convoca. Además resulta un ejercicio que el mismo objeto de estudio requiere: si el principal objetivo de todos los movimientos de vanguardia y su resultado más palpable ha sido la desestabilización y la puesta en cuestión de lo que se considera arte, es preciso redoblar la apuesta para

remover cómo se pensó a sí misma y cómo la hemos pensado hasta ahora. Y al hacerlo comprobaremos que, sin embargo, la vanguardia conserva su brillo.

1.1 Una genealogía vanguardista

Durante el devenir moderno de la modernidad las figuraciones sobre el arte y la literatura basadas en un ideal autónomo han dibujado una parábola de sacralización y desacralización, cuyo eje vertical ha sido la creciente autoconciencia histórica del arte. Según este esquema, es posible pensar como parte de un mismo proceso de autonomización la progresión hacia la absolutización que estas figuraciones adquirieron con las estéticas idealistas –Kant, Schelling, Hegel, etc.– durante el romanticismo y el esteticismo, y que alcanzaron la cúspide con ideas como la religión del arte o el arte por el arte, y el posterior pasaje hacia una concepción artística laica o profana –Baudelaire o Rimbaud, por ejemplo–. En ese transcurso, ciertas particularidades, como el ideal de pureza o la noción de un arte redentor de lo real, habrían persistido a manera de intermitencias u oleajes que la historia utiliza como impulsos de su transcurrir precipitado.

La autonomización consistiría entonces en un proceso en dos partes, un ascenso y un descenso de las figuraciones del arte, entendidas como las representaciones ideológicas que una sociedad tiene del arte como sistema simbólico. La vanguardia fue un elemento catalizador de la segunda parte,³ porque surgió como consecuencia del

³ Andreas Huyssen coloca el inicio del auge del concepto de vanguardia luego de la Revolución Francesa y resalta que desde entonces “ha permanecido inextricablemente ligado a la idea de progreso industrial y tecnológico” (2006: 21). En su periodización procura hacer hincapié en el vínculo originario con la vanguardia la política. Si bien el concepto de vanguardia se ha gestado y consolidado durante el siglo XIX, aquí con ese término me refiero a la vanguardia estética que inauguraron los movimientos de

momento climático de sacralización e ilusión de total autonomía (Bürger, 2000).⁴ El proceso completo había comenzado a fines del siglo XVIII, cuando la práctica artística se escindió de las instituciones a las que había pertenecido tradicionalmente: una vez rotos los cimientos que organizaban las sociedades en sistemas feudales y absolutistas (Hauser, 1964), el advenimiento del incipiente capitalismo dejó el arte sin apoyo institucional, a disposición del mercado o de sí mismo.⁵

En este sentido, la exclusión de todo aquello que le resultaba heterónimo (Adorno, 1983) no habría sido únicamente una determinación del arte por sí mismo,⁶ como sugiere Huysen cuando señala que “a lo largo del siglo diecinueve, la separación categórica entre el arte y la realidad y la insistencia en la autonomía del arte –que había servido para emancipar al arte de los grilletes de la Iglesia y del Estado– *empujó* al arte y a los artistas a los márgenes de la sociedad” (2006: 26, énfasis propio). Ese movimiento habría sido parte de un proceso por el cual el arte fue puesto en disponibilidad por las instituciones sociales más transformadas por la modernización, la religión y el Estado, en las que se había respaldado hasta el momento. Y cuando fue

principios de siglo XX. Huysen señala la creciente despolitización en Europa y Estados Unidos luego de la Segunda Guerra Mundial; en América Latina la politización de la literatura y el arte fue creciente (Gilman, 2003; Giunta, 2001; Longoni y Mestman, 2008).

⁴ “La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto de la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una 'esencia' del arte)” (Bürger, 2000: 99-100).

⁵ Resulta más útil aquí considerar ese conjunto de instancias sociales como figuraciones del arte, una noción más ideológicamente voluble, de cuño discursivo y sujeta a las fluctuaciones pasadas y futuras que obliga el tiempo. A su vez el arte se considerará como un sistema simbólico de mediación de sentidos que requiere de una institución por fuera de sí mismo para sustentarse ideológica y/o materialmente: la religión, el Estado, la política, la educación, la industria del entretenimiento, el museo.

⁶ De este modo lo asume Bürger al determinar lo que llama “crisis del arte”: “Éste se convierte por sí mismo en un problema desde el momento en que excluye todo lo 'ajeno al arte'. La coincidencia de institución y contenido descubre la pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa y provoca con ello la autocritica del arte. El mérito de los movimientos históricos de vanguardia es haber verificado esta autocritica” (Bürger, 2000: 70). El diagnóstico sobre la autocritica del arte es certero, pero no surgió porque haya decidido “por sí mismo” eliminar todo lo que fuera heterónimo, sino porque se quebró el vínculo funcional del arte con la religión y el Estado, lo cual habria vuelto “incierto el para-qué estético” (Adorno, 1983: 10).

lanzado hacia ese proceso de secularización, en seguida se abrió la pregunta por la función: si ya no era un objeto de culto religioso ni de encomio real (Bürger, 2000), ¿para qué el arte en la incipiente sociedad burguesa? Al quedar vacante su función social, comenzó a oscilar entre los requerimientos del mercado y el soporte propio que le brindaba la autonomía.

Probablemente lo que más incomoda a la perspectiva de este trabajo de la teoría de Bürger (2000), que acierta en su diagnóstico histórico, además de su sistema de prefijos que multiplican la categoría de vanguardia (neo, pos, pre) en una tipología lineal y progresiva –algo que critica Foster (2001) adecuadamente pero persiste en utilizar el concepto de *neovanguardia*–, sea su caracterización del arte como institución, que lo coloca en una posición análoga a otras instituciones y así dificulta pensar su interacción con otras instancias sociales y su dependencia de otras instituciones. Lo que denomina “institución arte”, que se refiere a “...las condiciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de la obra...” (Burger, 2000: 48), involucra los modos de producción y recepción, las formas estructurales, institucionales, educativas y culturales donde circula la producción artística, así como su propio estatus en una sociedad en particular. Pero como sostiene Rancière,

“Por mucho que algunos se afanen en oponer el acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas a ese tejido de instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento, es este último el que permite que una forma, un estallido de color, la aceleración de un ritmo (...) se sientan como acontecimientos y se asocien a la idea de creación artística. Por más que otros insistan en oponer a las idealidades etéreas del arte y la estética las muy prosaicas condiciones de su existencia, siguen siendo esas idealidades las que dan sus puntos de referencia al trabajo mediante el cual ellos aspiran a desmitificarlas” (2013: 10).

Por lo tanto, son esos esquemas de pensamiento los que determinan aquello que se considera arte, cuya naturaleza se concibe aquí más discursiva que institucional. Además, pensar este sistema como una estructura institucional no resulta coherente con

la idea de que la autonomía del arte es ilusoria (Bürger, 2000): en caso de detentar institucionalidad, sería capaz de sustentarse plenamente, sin el entramado de otros discursos o la intervención de instituciones ajenas (el museo, la política, la educación, etc).

Sin embargo, Bürger acierta en que lo que evidenció la vanguardia con su protesta hacia lo que denomina “institución arte” es ese vínculo entre autonomía y carencia de función social.⁷ Pero la pretensión de autonomía fue suscitada por el proceso secularizador, porque una vez emancipado de los lazos religiosos y estatales, el arte experimentó una autofundamentación que procuró sostener, de la cual la idea de *l'art pour l'art* fue su cúspide (Bürger, 2000). A su vez, ese soporte únicamente pudo consolidarse a través de un proceso de autosacralización creciente, paralelo a la emancipación de la religión,⁸ porque para cimentarse necesitaba fortalecerse como

⁷ Específicamente, afirma: “La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. Sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su 'pureza'; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social” (Bürger, 2000: 62).

⁸ Los dos romanticismos más tempranos, el inglés y el alemán, vinculados a la secularización protestante, iniciaron el proceso de sacralización y transcendencia. Los críticos que han analizado el romanticismo inglés lo definieron como “religión secularizada” (Abrams, 1971; Bloom, 1999), por el tratamiento trascendente que poetas como Blake, Wordsworth, Shelley o Keats, entre otros, dieron a cuestiones inmanentes. La religión secularizada o, lo que es lo mismo, la poesía sacralizada tuvieron su raíz en la disidencia religiosa inglesa, conformada por el conjunto de sectas protestantes radicales que quedaron fuera del acuerdo del Commonwealth que terminó con la Revolución de 1688 (Thompson, 1993), caracterizada por “su insistencia en la independencia intelectual y espiritual, en el derecho de la opinión privada en cuestiones de moralidad” (Bloom, 1999: 18). Es decir, una religión que tenía en su seno un germen secularizador y una poesía que se mezclaba con la palabra profética. La otra vertiente que construyó una figuración trascendente del arte fue el primer romanticismo alemán con su influencia idealista. Por empezar, Kant había sentado la base de la autonomía al caracterizar lo bello como desinteresado: si no está sujeto a ningún interés, entonces no puede supeditarse a nada por fuera de sí mismo, porque eso sería someterse a un interés ajeno. Pero por sobre todo esa impugnación del interés persistió como resabio idealista en la resistencia de cierto arte a someterse a la utilidad económica y al mercado. Ese rasgo quedó adscripto a la figuración del arte, que la vanguardia sostuvo como mecanismo de resistencia política. Lo sublime kantiano, aunque adjudicado mayormente a la naturaleza, también inspira para el arte un carácter superior e inalcanzable, por fuera de la experiencia corriente del sujeto. La religión del arte de Schiller, el culto romántico del genio poético, el poeta-vate de Víctor Hugo e, incluso, el poeta-profeta rimbaldiano son representaciones que se desprenden de esa figuración del arte como

práctica eminente, subrayando su carácter necesario.⁹ Desde la perspectiva aquí formulada, entonces, la puesta en vacancia de la función social sería la que habría empujado al arte a buscar el sustento en sí mismo, por lo que el proceso de secularización tendría su correlato en la construcción de una figuración sagrada y elevada, que resultaría en la ilusión de autonomía total. La vanguardia habría surgido como consecuencia de la cristalización de esa figuración, porque hacia allí dirige la protesta que la origina y la sostiene.

En síntesis, durante la primera instancia de secularización, el arte se erigió a sí mismo como religión soberana: se volvió su propio dios y, por lo tanto, autoconsciente. Se trató de una espiritualización *in crescendo*, que elevó su categoría a niveles absolutos y así la praxis artística se disoció necesariamente de la praxis cotidiana. Es decir, la separación se habría dado no sólo por el desarrollo de la sociedad burguesa y su modo de producción, sino porque la figuración del arte que produjo se habría conformado por una reacción del sistema artístico, que se replegó hacia una pretensión de autosuficiencia y enaltecimiento, la cual contribuyó a aumentar la brecha. En definitiva, no puede pensarse la época de la vanguardia sin su antecedente romántico como contracara, dos fases de un mismo proceso de autonomización. El arte se volvió durante el romanticismo tan elevado como inasequible y de esa manera construyó un ideal de pureza que fue necesario mantener incontaminada como garantía de la sacralidad.

Pero mientras el romanticismo erigía la autosuficiencia sagrada del arte, al mismo tiempo advertía la historicidad de la producción artística, esto es, la

práctica elevada y trascendente; probablemente algo tengan de ellas nociones como la del intelectual de izquierda, que claramente se piensa como guía de clase o, incluso, del poeta vanguardista, que se considera anticipador de tendencias modernas, es decir, profetiza el futuro inminente.

⁹ No me refiero aquí a la relación entre autonomía del escritor y mercado editorial, que también elevó su estatus y aprecio social. En este caso se trata de las figuraciones del arte, es decir, de la concepción que una sociedad tiene de su práctica y no del arte como industria cultural.

sobredeterminación que le infunde la época en la que se manifiesta. Esta idea fue concebida de manera paulatina, desde Herder y el *Sturm und Drang* hasta Hegel, como una ruptura con el modelo ahistórico y normativo de imitación del arte griego que exigía el clasicismo y la estética de la Ilustración (Szondi, 1992).¹⁰ Modificar una valoración estética dada por la adscripción a las normas del arte griego hasta una que estimara el valor relativo de cada manifestación artística en su contexto histórico y en la evolución temporal implicó negar un origen del arte en la Antigüedad y terminar con el paraíso perdido estético, para abrir la posibilidad de una poesía progresiva, inacabada; algo que requería de una concepción teleológica del arte o, al menos, de la historia como progresión. Ese cambio de paradigma en la literatura se afianzó desde los primeros románticos alemanes en el siglo XVIII y durante el siglo XIX en toda Europa, hasta que Baudelaire lo vinculó con su propio aquí y ahora. Como una profecía del pasado, la estética baudeleraiana, que en “El pintor de la vida moderna” expone que “lo bello está constituido por un elemento eterno, invariable, (...) y de un elemento relativo circunstancial” (1974: 81) enunció así la contradicción y la volvió autoconciente para el futuro.

Entonces, mientras la sacralización mantenía al arte escindido de la vida, la clarividencia histórica lo devolvía al flujo vital, pero esta vez de forma autoconciente. En ese discernimiento la vanguardia inclinó definitivamente el arte hacia el polo de la historia, hacia un objetivo desacralizador. De allí, la recurrencia de dogmas y programas que buscaban rebajarlo y mezclarlo con los tiempos que corren: la modernización del

¹⁰ La progresión que le dio forma a esta idea fue estudiada por Peter Szondi (1992) en el contexto del idealismo alemán. La misma conciencia histórica del arte puede encontrarse en otros romanticismos: Victor Hugo concibe la progresión del arte en consonancia con las épocas de la humanidad en el “Prefacio” a su *Cromwell*; la historicidad es el elemento innovador en la estética baudeleraiana; Wordsworth y Coleridge se basaron en la historicidad del arte para justificar el cambio que introduce su poética en el prefacio a las *Lyrical Balads*.

arte no se refiere sólo a la actualización de sus condiciones de producción, sino también a su acercamiento a la vida tal cual es experimentada en la modernidad. Podría pensarse entonces que la recurrencia vanguardista surge en el siglo XX cada vez que la expresión artística de una actualidad moderna ha envejecido o, lo que es lo mismo, ha perdido significación para la vida, tal cual es experimentada en su acontecer. Y si muchas veces no tiene éxito en la vivificación del arte que se propone, normalmente lo tiene en señalar la falla y destruir así su antecedente. ¿Pero qué la diferencia de este mismo mecanismo de actualización de otras épocas?

1.1.1 La potencia política del arte

El texto de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (2000), ha sido fundador en la construcción del modo en que aún hoy entendemos el fenómeno y la categoría. Elaborar una hipótesis que explique un aspecto común a todos los movimientos de vanguardia o, por lo menos, a ciertos grupos representativos, parece una reducción que homogeniza una pluralidad de expresiones de aspectos variables.¹¹ Sin embargo, el esfuerzo de Bürger continúa siendo un punto de partida necesario, para adscribir a sus conjeturas o para criticarlas, porque ha captado aspectos medulares: todavía ponderamos qué injerencia tiene para cualquier movimiento vanguardista el objetivo de religar el arte con la praxis vital y no podemos negar como característica esencial el estadio general de autocrítica que alcanza el arte a partir de las vanguardias, las dos tesis centrales del

¹¹ Una crítica en esta línea es la que hace Gonzalo Aguilar: “Mi objeción básica a la propuesta de Bürger consiste en que la utilización de un criterio único, pese a su capacidad para realizar síntesis, lo lleva a exclusiones injustificadas y a borrar las relaciones contingentes sobre las que se recorta cada movimiento de vanguardia” (2003: 29-30). La objeción resulta particularmente pertinente en el contexto latinoamericano, donde los diferentes movimientos vanguardistas se exponen a tensiones contextuales específicas y muy divergentes de la coyuntura europea o estadounidense. Para una crítica más amplia, que además hace referencia a la polémica suscitada en Alemania cuando se publicó el estudio de Bürger, véase Foster (2001). La respuesta del alemán a las primeras críticas se encuentra en Bürger (1996).

teórico alemán (Bürger, 2000).¹² Además, la perspectiva marxista resulta atinada para abordar movimientos que albergaron el pensamiento de izquierda en su seno.

Tanto el invencionismo como poesía buenos aires pueden rellenar los casilleros de los requisitos vanguardistas en el formulario bürgeriano. El manifiesto invencionista de 1946 habla de un “júbilo inventivo” y de “que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea” (Maldonado et al., 1946: 8). poesía buenos aires rescata ese espíritu de una poesía impulsora de la acción vital y a la vez remarca una noción de lo poético por fuera de lo instituido, es decir, de aquello que en los círculos de la cultura alta se denominaba “literario”, algo que Bayley fue trabajando en el lapso entre *Arturo* y *poesía buenos aires*.

Aguirre describiría varios años después la postura: “rechazo de la exhibición del escritor, rechazo por las sociedades literarias, rechazo por las antesalas y por los compromisos, vergüenza, enorme vergüenza de ser poetas” (Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich, 1988/89: 24). El ideal materialista se exponía en ambas disciplinas en el trabajo para poner de manifiesto las estructuras, descontando los escritos abiertamente marxistas del *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención*.¹³ Pero hay un ítem que queda vacante en el formulario: no califica en el arco temporal de principios de siglo, sus características replican una discursividad vanguardista ya consolidada en la época y

¹² El Romanticismo de Jena o Primer Romanticismo Alemán a fines del siglo XVIII ya había dado centralidad a la autocritica de la literatura (Benjamin, ; Lacue-Labarthe y Nancy, 2013), lo que permite emparentar sus ideas a la vanguardia o bien pensarlas como un primer paso hacia allí (Lacue-Labarthe y Nancy, 2013). No obstante, no hay constancia de que se planteara como una crítica de la idea de arte en su totalidad.

¹³ Véase el capítulo 4 para un estudio del marxismo presente en el movimiento, y los capítulos 4, 5 y 6 para un análisis de la operación sobre el lenguaje poético que pone de manifiesto el trabajo con las estructuras con el fin de desarmar la noción de lo poético vigente en la época.

cabe preguntarse si la ausencia de este requisito no anula los demás, porque invalida el valioso imperativo de novedad que da la razón de ser a este tipo de movimientos.

Bürger también postula la unanimidad vanguardista en el fracaso de la religación de la praxis artística con la vida cotidiana. Este rasgo implica por un lado desdeñar las estrategias llevadas a cabo por los movimientos para lograrlo y, por otro, redoblar el destello utópico en el propósito inalcanzado.¹⁴ Si todavía hoy reconocemos ese ideal como la meta central vanguardista, es preciso advertir que las acciones ensayadas para conseguirlo tuvieron consecuencias, aunque no las esperadas, en el modo de producción artístico y en otras producciones como la cultural o la industrial, que resultan reconocibles en las sociedades actuales. Además, disciplinas como la poesía inciden de manera indirecta en el despliegue de un lenguaje y la vanguardia ha influido de manera decisiva en esa relación. Esto no implica que Bürger no haya reparado en esas consecuencias, su noción de “posvanguardia” lo demuestra. Pero como una incidencia social solapada las secuelas rebasaron el ámbito artístico y alcanzaron la industria cultural y la cultura de masas, “el otro evanescente” sin el cual no puede pensarse la vanguardia, como demuestra Andreas Huyssen (2006).¹⁵

Algunos movimientos europeos que aquí interesan por la recepción y la lectura que el invencionismo hizo de ellos, particularmente el constructivismo y sus derivados, la Bauhaus y el concretismo, tuvieron estrategias específicas para vincular el arte con la

¹⁴ Considerarlo así permitiría quizás evitar la perspectiva historicista que rechaza Aguilar: “...la justificación encubierta de las relaciones de poder en el pasado y la idea de la necesidad de los acontecimientos históricos tal como se produjeron: leer el fracaso de las vanguardias, por ejemplo, como si no hubiese existido otro posible desenlace o poner el esfuerzo de los actores históricos bajo una ignorancia que sólo puede enunciarse desde nuestra ventaja temporal...” (2003: 16).

¹⁵ Esta cuestión reviste la forma de aporía: ¿son las prácticas vanguardistas las que lograron colonizar la lógica de mercado, o bien es esta la que consiguió adoptar esas prácticas para su propio provecho y hacer inocua así su impacto? Bürger (2000), con su valoración de fracaso de las vanguardias, coincide con esta última opción. Para cotejar posturas que suscriben la primera, al sostener que la vanguardia triunfó penetrando en otros aspectos de la vida social, véase Berman (1989). Como se verá en la nota siguiente, Williams (1997) historiza la cuestión.

producción industrial, algo que se percibía no como una rendición ante el capitalismo, sino como un modo de poner el arte en circulación cotidiana, a través de los productos de uso y la arquitectura (Colotti et al., 1971; Pevsner, 2000).¹⁶ Ejemplos más cercanos igualmente deudores de estas posturas son los de Tomás Maldonado, que abandonó la pintura en 1957 para dedicarse exclusivamente al diseño industrial (García, 2011), y la proximidad que los poetas tenían con una actividad plenamente mercantil como la publicidad: Miguel Brascó, Jorge Carrol, Luis Iadarola, Julio Llinás, Juan Antonio Vasco, Paco Urondo, surrealistas e invencionistas, todos ejercieron la redacción publicitaria.¹⁷ Aunque su estrategia no haya escapado de la trampa del mercado que homogeniza mercancías y bienes de uso (Adorno, 1983), el resultado necesario ha sido un rebasamiento de las estéticas vanguardistas por fuera del ámbito artístico, es decir, su implicancia en la vida cotidiana por la vía indirecta de la mercantilización: un éxito a medias o un fracaso mitigado porque no pudo contra el dominio capitalista de la cultura, pero atravesó su muro.¹⁸

¹⁶ Williams (1997) señala que durante la primera parte del siglo XX la producción masiva no estaba en la vereda de enfrente de la revolución. Por el contrario, era considerada democrática porque barría los vestigios feudales, en la medida en que generaba una disponibilidad equitativa de los bienes de consumo y tecnológicos para la burguesía y el proletariado; el socialismo era concebido como el encargado de liberarla del encadenamiento del mercado. Estos aspectos históricos resultan apropiados para desarmar las polaridades fijas de la actualidad.

¹⁷ Esa proximidad sufría lógicas contradicciones. Jorge Carrol lo narra en su recuerdo de Onetti:

“- Pibe ¿qué haces en Chile?

- Laburo. Soy Director General Creativo de J. Walter Thompson. (...)

- Pero en publicidad, che....

Sin pensarlo más, le recordé que él [Onetti] había trabajado, después de la caída de Perón en el 55, en Bastarrica Propaganda (ya de regreso en Montevideo) y que García Márquez durante algún tiempo paró la olla escribiendo textos publicitarios en México, y que en Baires, Paco Urondo, Julio Llinás, Juan Antonio Vasco, Coco Iadarola y una pila más de poetas y narradores, podían vivir gracias a la publicidad” (Carrol, s.f.).

¹⁸ La arquitectura moderna funcional que prevalece actualmente y el diseño de objetos de uso, incluso los de la última tecnología son ejemplos de esto. En esta línea puede pensarse lo que Apple le debe en cuanto diseño a Braun y esta, a su vez, a las primeras tendencias del diseño industrial, surgido del seno de la vanguardia. En el campo de la poesía, puede pensarse en la influencia que el nuevo lenguaje tuvo en los eslóganes publicitarios, algo que merecería un estudio aparte, principalmente entre 1950 y 1980.

Esta relación y sus consecuencias no quitan el fulgor idealista de la vanguardia; en todo caso, ponen de manifiesto el vínculo entre arte, vida cotidiana y sociedad. Además develan un vínculo ambiguo con el mercado y, quizás, una subestimación de su poder normalizador, aspectos que evidencian las limitaciones en la pericia política que el arte puede detentar. En todo caso, “...la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas” (Huysen, 2006: 7) y para eso ensayó estrategias diversas que incluso atravesaron su consistencia de izquierda, las cuales poco después fueron absorbidas por “el conformismo que sometería a la tradición de la vanguardia, (...) [el cual] no ha hecho sino obliterar el ímpetu iconoclasta y subversivo de la vanguardia histórica” (2006: 19). Ese conformismo, que para Huysen “...se manifiesta en la amplia despolitización del arte posterior a la Segunda Guerra Mundial y su institucionalización como cultura administrada...” (2006: 20), no puede aplicarse a los movimientos vanguardistas latinoamericanos, que por el contrario sufrieron un proceso de politización creciente en la misma época, lo cual también implica una relación diferente con la cultura de masas y con el tejido social.¹⁹

Sin duda, Huysen señaló otro rasgo insoslayable para el estudio de las vanguardias: su papel en la modernidad, su vínculo de tensión con la cultura de masas y el congelamiento en la segunda posguerra de las discusiones sobre el tema “...en el sistema reificado de dos caras, alto versus bajo, elite versus popular, que constituye en sí mismo la expresión histórica del fracaso de la vanguardia y de la continuación del

¹⁹ Una hipótesis interesante, que vincularía vanguardia, política y cultura de masas, sería indagar los modos en que esta politización creciente de la vanguardia literaria en América Latina confluye a partir de la década de 1960 en el llamado que hace gobierno revolucionario de Cuba a escritores e intelectuales para ocupar un rol específico en la Revolución (Gilman, 2003) y cómo esa confluencia resulta luego en una narrativa leída primero de forma masiva y luego producida para la literatura de masas. En relación al arte plástico, el vínculo no es menos problemático: muchos artistas estaban enrolados o influenciados por la estética del pop-art –tendencia apolítica solo en apariencia–, mientras otros participan de esa politización creciente que tendría cristalizaciones más adelante, por ejemplo, Tucumán Arde en 1968 (Giunta, 2001; Longoni y Mestman, 2008).

dominio burgués” (2006: 38). Estos movimientos se concibieron a sí mismos con rasgos elitistas (Buck-Morss, 2004), un aspecto ya presente en el concepto político de vanguardia del siglo XIX manifestado por Saint Simon, que la presentaba como grupos de avanzada para “generar y garantizar del emergente mundo burgués técnico-industrial, el mundo de la ciudad y de las masas, del capital y la cultura” (Huysen, 2006: 21) y la más difundida idea de Lenin de que el partido iba por delante de la clase trabajadora.

Esa posición de avanzada generaba un lazo político con el resto de la sociedad del que incluso los movimientos más autónomos o esteticistas no podían desligarse y es el rasgo que está en la base de la caracterización que hace Williams (1997) de la vanguardia como formación burguesa disidente. Pero para Huysen el desplazamiento de la innovación artística de Europa a Estados Unidos en la posguerra, habría coincidido con “...hasta cierto punto la ausencia de una perspectiva política en movimientos artísticos como el expresionismo y el arte pop...” a causa de “...una función de la relación completamente distinta que se verifica entre el arte de vanguardia y la tradición cultural en Estados Unidos, país donde la rebelión contra una herencia cultural burguesa no habría tenido sentido en términos políticos ni artísticos” (2006: 24).²⁰

El invencionismo, en cambio, tuvo un movimiento pendular al respecto: en sus orígenes en la Asociación Arte Concreto-Invención, intervino políticamente a partir

²⁰ Si bien es cierto que el meridiano de la innovación se desplazó, es discutible la despolitización: se puede advertir una clara intención política en las intervenciones del pop-art que increpaban a la sociedad de consumo o a la industria cultural, o que incluso se adjudicaban esas prácticas con fines artísticos, contradiciendo así el modo en que el consumismo se apropiaba de las prácticas artísticas con fines comerciales; también los beatniks intervinieron subversivamente sobre ciertos valores estatuidos en la sociedad estadounidense. En América Latina, pasada la mitad del siglo el proceso de politización creciente del arte se produjo en consonancia con la coyuntura histórica cuyo momento climático se produjo alrededor de la Revolución Cubana (Gilman, 2003). Aunque las vanguardias de los años veinte habían adoptado la lógica de la praxis política como modo de intervención (Masiello, 1986) y en sus operaciones estéticas puede advertirse una configuración política (Jitrik, 1995), su alcance no se había extendido más allá del ámbito artístico (Sarlo, 1997). En este otro momento, la contaminación del discurso artístico con el discurso político desbordó el plano estético hasta interpelar la práctica artística como reactiva, en oposición a la política activa, y reclamarle participación (Gilman, 2003).

textos que analizaban y teorizaban la pulsión política del arte en clave marxista. Estos escritos tenían la doble función de, por un lado, encausar la praxis artística hacia la intervención social y, por otro, extender la consciencia y el compromiso en el círculo de lectores. Durante la primera época de *poesía buenos aires*, la decisión deliberada de dejar por fuera las cuestiones políticas, a pesar de que tenían una presencia relevante en las discusiones del grupo, obedecía a una puesta en cuestión de la capacidad de intervención de la poesía o, más específicamente, a la apuesta por un tipo de intervención política puramente poética. Efectivamente, como se verá en los capítulos 3, 4 y 5, la operación que la poesía invencionista ejerció sobre el lenguaje implicó una intervención con sentido político, al trabajar con la ilegibilidad y la imposibilidad de asignar un sentido.

Esto y la hegemonía del lenguaje poético en la revista respondían a la búsqueda de pureza y el repliegue de las disciplinas en sus propios lenguajes, otro rasgo vanguardista (Poggioli, 1964; véase el cap. 3), pero también implicaba un posicionamiento en relación con los otros discursos en circulación. Si el peronismo y los sectores tradicionales contraponían dos discursos homogéneos pertenecientes a dos instancias de lo social que convivían en un momento de cambio y que cubrían prácticamente todo el entramado discursivo, esta poesía procuró intervenir en ese juego con su forma, entendida “como lugar de encuentro de la poesía con las fuerzas sociales” (Aguilar, 2003: 17), desarmando el lenguaje en su centro y atravesando así las dos opciones (véase el capítulo 2). La operación puramente poética era así intervención política. A partir de la segunda época, cuando la operación poética se afianzaba y una vez caído el peronismo, la política se coló junto con la realidad de forma más explícita en la revista (véase el capítulo 6).

Incluso una actuación artística que se pretende deliberadamente por fuera de lo político implica un posicionamiento (Jitrik, 1995),²¹ si bien siempre es mediada y jamás rebasa los límites del propio arte, salvo de forma indirecta, a riesgo mudar la práctica artística en otra cosa. Por eso, plantear una distinción opositiva entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas es reduccionista, porque “...resulta evidente que en la formulación misma hay un partido tomado y que meramente enunciar la posibilidad de los dos campos implica un juicio ético, heredero de otras dicotomías tradicionales, como ‘arte por el arte’ opuesto a ‘arte vital’ o (...) ‘el arte en sí’ frente al ‘arte para algo’” (Jitrik, 1995: 69). En todo caso, habría que comenzar por preguntarse el motivo por el cual el arte vanguardista adoptó la lógica de la política para intervenir socialmente²² y en las prácticas artísticas, y cómo luego esa táctica opositiva se transformó en un fundamento de valor.

Hay en ese pasaje una transformación discursiva del estatuto social del arte, que termina por cuestionar su rasgo mediador entre la experiencia y la intervención de lo real. Por eso, es necesario considerar los diferentes modos en que el arte genera sentidos políticos, deliberados o no, de acuerdo con el estado de la relación discursiva del estatuto social del arte. Únicamente la valoración del alcance de sus operaciones en relación con el entramado de los discursos tanto al interior como al exterior del ámbito artístico permite comprender si la vanguardia “...perdió su ímpetu político y devino un instrumento de legitimación” (Huysen, 2006: 24), si de acuerdo a las figuraciones del

²¹ En esta línea, Huysen coloca la raíz política de las diferentes fuentes dadaístas: “Aunque únicamente Dadá Berlín articuló sus actividades con las luchas del proletariado en la República de Weimar, supondría una reducción negar a Dadá Zurich o a Dadá París toda relevancia política y decretar que su proyecto fue ‘sólo estético’ o ‘sólo cultural’. Esa interpretación sería víctima de la misma dicotomía reificada entre cultura y política que la vanguardia histórica intentó hacer estallar” (2006: 32-33).

²² Como se argumenta en el apartado “El eterno repliegue de lo nuevo” en este mismo capítulo, una hipótesis posible para responder a esa pregunta, sería pensar que el arte vanguardista constituyó la estetización de la exigencia de un nuevo origen de la historia de las ideologías dominantes del siglo XX.

arte que produjo durante el siglo XX toda vanguardia es política, o si siempre fue una instancia de legitimación con inquietudes políticas que seducen a lectores y críticos.

Quienes pretendemos conjurar la nostalgia vanguardista acordamos con el diagnóstico de Huyssen de que "...se ha vuelto cada vez más difícil compartir el credo de la vanguardia histórica en el que el arte puede ser un elemento crucial para la transformación social..." (2006: 25) y esto no supone una aceptación de su despolitización. Más bien, implica que es el estado de situación colectivo, sus prácticas y sus formaciones discursivas con las reglas que regulan lo que es factible de ser enunciado o no, aquello que infunde una configuración específica al arte de una época, y que este al confluir en ese accionar colectivo retorna a moldear las configuraciones sucesivas.

Entonces, considerar la formación discursiva en la cual surge una determinada expresión artística permite comprender la pertinencia de sus operaciones. Las reglas de formación son más amplias que el contexto histórico; incluyen también creencias, prácticas y discursos vigentes, entre otras cosas. La idea de que el arte, como práctica compleja y eximia, puede incluirse en la praxis cotidiana, y que el éxito de esa acción puede intervenir el desarrollo social y político es una creencia que forma parte de una determinada figuración del arte vigente desde mediados del siglo XIX.²³ Comprender la historicidad de esta noción permite tomar la distancia crítica necesaria para considerar los diferentes modos en que el arte refracta lo real hacia direcciones inciertas.

²³ Esta convicción puede ser incluida dentro de una más amplia que señala Huyssen y que vincula al pensamiento de izquierda: "La idea de que la cultura constituye una fuerza potencialmente explosiva y una amenaza al capitalismo avanzado (y al socialismo burocratizado, en todo caso) tiene una larga historia en la tradición del marxismo occidental, desde los primeros escritos de Lukács hasta *Legitimation Crisis* de Habermas y *Öffentlichkeit und Erfahrung* de Becht/Kluge" (2006: 25).

1.1.2 El eterno repliegue de lo nuevo

El imperativo de interferir lo real vigente es el modo en que el arte respondió a la obsesión del siglo XX de cambiar al hombre (Badiou, 2009) o, lo que es lo mismo, cambiar el mundo, para lo cual se requería destruir el viejo y crear uno nuevo.²⁴ Las ideas de destrucción, ruptura, inconformismo y novedad se encuentran tramadas en la misma fascinación por comenzar todo de nuevo y mejor que proponían desde su óptica las ideologías dominantes de la época.²⁵ La vanguardia fue la forma en que el arte obedeció a esa lógica revolucionaria de ruptura y refundación; en otras palabras, constituyó la estetización de esa exigencia, de la que participó como consecuencia de la puesta en disponibilidad de su función social a partir de la modernidad. De ahí su vínculo político, que no está dado únicamente por el origen del término y su lugar como grupo de avanzada social:²⁶ más allá de su efectividad y su resultado por fuera del ámbito artístico, la actividad de la vanguardia fue concebida e interpretada como una praxis política estetizada, aunque en los hechos fuera una paxis estética politizada.

²⁴ Las palabras de Badiou se refieren al cambio del hombre: “En el fondo, a partir de determinado momento, el siglo se obsesiona con la idea de cambiar al hombre, de crear un hombre nuevo. Lo cierto es que la idea circula entre los fascismos y los comunismos, y las estatuas son más o menos las mismas, la del proletario de pie en el umbral del mundo emancipado, pero también la del ario ejemplar (...). Crear un hombre nuevo equivale siempre a exigir la destrucción del viejo” (Badiou, 2009: 20).

²⁵ Badiou distingue la concepción de “hombre nuevo” para las ideologías de derecha y de izquierda. Las primeras lo consideran “...la restitución de un hombre antiguo, obliterado, desaparecido, corrompido. La depuración es en realidad el proceso más o menos violento de retorno de un origen desvanecido. Lo nuevo es una producción de autenticidad”. Para las otras, “el hombre nuevo es una creación real, algo que jamás existió, porque surge de la destrucción de los antagonismos históricos” (2009: 91). Por lo tanto, es la ideología de izquierda la que concibe la novedad como una verdadera producción, y no como una restauración y un rechazo del devenir histórico.

²⁶ Renato Poggioli hace referencia a la alianza temprana del radicalismo político y el radicalismo artístico, las dos vanguardias: “...para Baudelaire, como para los hombres del lado adverso, ‘litterateurs d’avant-garde’ quería decir solamente escritores radicales, ideológicamente de izquierdas: lo que explica la restricción de la fórmula a la literatura, más bien a un solo partido literario...” (1964: 26). Esa noción luego de la década de 1880 sufrió el “divorcio de los dos significados, que corresponde al divorcio de las dos vanguardias” (1964: 27): “...lo que había sido hasta tanto el sentido figurado secundario, llegó a ser el sentido primordial, más bien el único: la imagen aislada y el término breve vanguardia resultaron, sin más, sinónimos de vanguardia artística, mientras que la noción política mantiene su función casi solamente retórica, y queda (...) entre los fieles del ideal revolucionario o subversivo...” (1964: 27).

La idea de que es posible comenzar a hacer la historia de cero fue fechada por Jauss en el segundo capítulo de *Las transformaciones de lo moderno* (2004). El reemplazo durante la Ilustración de los mitos de origen y sentido providencial de la historia por la instauración de un origen humano, es decir, un comienzo asequible, posibilitó la idea de recomienzo, la cual alcanzó su realización en la instauración del calendario revolucionario, que empezó a contar la historia de nuevo desde el 22 de septiembre de 1792 hasta su abolición por Napoleón, el 2 de septiembre de 1805. Durante ese periodo, la Francia revolucionaria borró su pasado monárquico para instaurar un nuevo orden institucional y social. Pero su fracaso demostró que “si bien se puede hacer historia, no se puede comenzar *ab novo*...” (2004: 60), lo cual desarticuló el mito del recomienzo histórico y dio lugar a otros, como el mito de progreso, el de identidad, el de decadencia, etc. A partir de allí, el nuevo comienzo del mundo únicamente resultó viable a través del arte y esa idea encontró su culminación para Jauss en las vanguardias del siglo XX, con el paso que, “antes y después de la primera guerra mundial dieron, pasando de lo estético a lo político, para fijar en una revolución estética el nuevo comienzo de la historia bajo la dirección del arte” (2004: 62).

A diferencia del mito político de comienzo, el mito artístico no cobró entidad real: nunca rebasó el ámbito del arte, y entonces retorna una y otra vez a implantar un nuevo comienzo, una proclamada innovación absoluta en respuesta a la necesidad de la historia, es decir, un imperativo de actualizar el arte acorde al devenir temporal. El inconformismo y la consecuente destrucción o ruptura de lo anterior es la condición de su permanente repetición, que no implica una negación total del pasado, sino más bien una reconfiguración particular. Es decir, la vanguardia no termina de abolir el pasado sino que construye una genealogía propia, con la instauración de cánones nuevos o con

una nueva organización de lo pretérito.²⁷ En el invencionismo esto se dio en la conformación de un canon de poetas y artistas vanguardistas latinoamericanos, que incluye como antecesores a Vicente Huidobro, Murilo Mendes o Joaquín Torres García, como un modo de legitimar y hacer propio un pasado que era fundamentalmente europeo; el canon se ampliaría luego a César Vallejo, Oliverio Girondo y otros poetas modernistas brasileños. Pero el movimiento se inició con una operación de reconfiguración del pasado y el planteo de un nuevo comienzo: como se verá en el capítulo 3, *Arturo* (1944) se abre con un artículo de Carmelo Arden Quin que revisa el desarrollo histórico y antropológico en clave materialista, para lo cual divide la historia en edades cíclicas y describe la época actual como recomienzo, un nuevo primitivismo, esta vez, en clave científica.

En cierta medida la idea de un nuevo primitivismo evidencia algo que advirtió Adorno en pleno auge del discurso de la novedad. Es posible distinguir en su *Teoría estética* (1983) tres nociones vinculadas a la innovación del arte, que resultan útiles para pensar el modo en que las vanguardias concibieron el ciclo de lo antiguo, la ruptura y lo nuevo, sintetizada aquí en el continuo recomienzo del arte: lo nuevo, la experiencia de lo nuevo y la novedad o *nouveauté*. En primer lugar, lo nuevo es para Adorno el “anhelo de lo nuevo” (1983: 51), un puro deseo de innovación como respuesta a la necesidad histórica. Pero en tanto que es un puro deseo que no llega a consumarse porque “la combinatoria es limitada” (1983: 51), se trata de “una mancha ciega, vacía como el perfecto estar-ahí” (1983: 35), es decir, una categoría absoluta cuyo correlato es

²⁷ Esta concepción está también en la base de la propuesta de Hal Foster (2001), ya que este autor considera que son las vanguardias de mediados de siglo en adelante las que ponen en obra el proyecto vanguardista por primera vez porque registran el antecedente de la vanguardia histórica y lo recodifican. Las vanguardias de las primeras décadas del siglo serían entonces el pasado que reconfiguran los movimientos de las décadas de 1960, 1970 y 1980.

la negación de lo que ya no puede ser –de allí el inconformismo y la ruptura–. En tanto anhelo nunca consumado, lo nuevo sostiene la utopía del arte y lo mantiene alejado de su fin temporal, porque “sólo por medio de su absoluta negatividad [de lo nuevo] puede el arte expresar lo inexpresable, la utopía” (1983: 51). El primitivismo científico, desde esta perspectiva, pondría en evidencia no el comienzo de algo nuevo como procura subrayar Arden Quin en su artículo, sino el anhelo nunca alcanzado de innovación y la trampa de lo antiguo que retorna involuntariamente en la idea de primitivismo.

Adorno también menciona la experiencia de lo nuevo y, aunque no profundiza en el concepto, lo refiere después de indicar que “en lo nuevo se deshace estéticamente el nudo entre individuo y sociedad” (1983: 36). Podría pensarse, por lo tanto, que es la experiencia estética de lo nuevo, con su extrañamiento necesario, lo que desautomatiza ese vínculo y permite elaborar la conciencia individual de lo social. Por eso, la potencia subversiva del lenguaje poético invencionista no radica en su capacidad de poner en verso las percepciones y las sensibilidades culturales; semejante proceso, para ser efectivo, no puede darse de forma inmediata. Su capacidad perturbadora consiste más bien en la intervención que produce en los discursos vigentes: si la homogeneidad del discurso peronista, ampliamente presente en todos los intersticios lingüísticos de lo cotidiano, se oponía al discurso aristocratizante u oligárquico, igualmente homogéneo, de un pasado cercano que pujaba por volver, y juntos cubrían todo el espectro del discurso social, la poesía invencionista se proponía hablar una lengua dada vuelta, en la que era imposible recomponer los sentidos de un discurso lógico, que minaba así la hegemonía, y que solo volvió a componerse, a hablar al derecho, cuando se acalló el ruido de la puja y logró desarmar y deshacerse del lenguaje del pasado.

Finalmente, la novedad o *nouveauté* “es la marca de bienes de consumo que el arte se ha apropiado”, esto es la adopción del funcionamiento mercantil, por el cual permanece a la vanguardia en tanto tiene algo nuevo que ofrecer. Pero “sólo conduciendo su imaginaria hacia la propia autonomía puede el arte atravesar ese mercado que le es heterónimo” (Adorno, 1983: 36): únicamente replegándose en su especificidad mediante la sustracción de la lógica de la mercancía puede sobrevivirla. Esta resistencia se advierte en *poesía buenos aires*, que mantuvo el prudente refugio de 500 ejemplares por número, sin publicidades a lo largo de diez años y solventada por ventas, suscripciones y algún aporte particular. Ese estoicismo económico era soportado por la convicción del grupo de que permitía una total independencia de la praxis poética, que podía ejercer su derecho a la novedad sin riesgos mercantiles, aunque significara exponerse al peligro de consumirse en su especificidad y desaparecer.

La tripartición de la innovación en el arte permite discernir, por un lado, la permanente remisión a lo nuevo absoluto como autorización de lo artístico, porque se trata de un anhelo que sostiene la utopía estética. Por otro lado, su experimentación determina la potencia de intervención política del arte vanguardista, su grado de subversión; la mecánica de la novedad, por último, es aquello que tensiona esa capacidad de intervención en el peligro constante de ser subsumida por el mercado. Confundir estas tres instancias lleva a juzgar la vanguardia como se juzga la moda, en la medida de su innovación y ruptura,²⁸ sin considerar que el quiebre deliberado con la tradición es un espejismo, algo constantemente demorado. Pretender que la vanguardia produce efectivamente esa ruptura implica dejar de confiar en la capacidad de la historia

²⁸ En una confusión por el estilo parece caer Bürger cuando afirma que "el concepto de lo nuevo no es falso, pero sí general e inespecífico, para la radicalidad de la ruptura de la tradición a la que debe referirse. (...) no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera) y la innovación históricamente necesaria" (Bürger, 2000: 123).

de producir quiebres y giros. Y evaluarla a partir de su capacidad de innovar, sin preguntarse qué significa la pulsión rupturista o por qué emerge, supone adscribir a su misma lógica. Cuando Adorno afirma que “la autoridad de lo nuevo es la de lo históricamente necesario” (1983: 36) se refiere a esa capacidad del propio devenir temporal de producir innovación y es al experimentarlo que se hace efectiva esa autoridad. En síntesis, la planificación de lo nuevo es parte de la utopía; la innovación que lanza la historia es la única ruptura concebible en el flujo temporal del que no escapa el arte.

Comprender ese aspecto de la intención de ruptura habilita a entender la recurrencia de la vanguardia, una discursividad que siempre vuelve en el devenir del arte del siglo XX,²⁹ no como el eco de una novedad que es necesariamente falsa porque pierde su carácter al ser replicada, sino como respuesta a un estado del discurso artístico que es preciso modificar porque han cambiado las condiciones en las que se produce, o bien porque es necesario cambiar esas condiciones. Es allí donde radica el impulso político de la vanguardia (Williams, 1997). En caso de definirla por su capacidad de novedad, la posibilidad de la irrupción vanguardista se limitaría a una sola vez, con lo cual su emergencia en América Latina quedaría limitada a una emulación sin consecuencias. En cambio, luego del invencionismo y poesía buenos aires, se produjo una reconfiguración de lo poético que, en buena medida se dio por aspectos que se trabajaron en sus poemas o en sus escritos y programas: fue un proceso cuyos diferentes

²⁹ Foster (2001) también se enfoca sobre esta recurrencia y procura desarmarla. Este autor considera que son las vanguardias de mediados de siglo en adelante las que ponen en obra el proyecto vanguardista por primera vez y de forma infinita: toma el concepto de Freud “acción diferida” para explicar que la neovanguardia constituye no una repetición a modo de farsa (como puede interpretarse a partir de Bürger y también si se la homologa a la revolución de acuerdo al texto de Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*), sino un acontecimiento que registra por primera vez y recodifica su antecedente en la vanguardia histórica. El problema es que Foster mantiene la terminología de Bürger (2000) de *vanguardia histórica* y *neovanguardia*, el cual le impide quebrar la subordinación que estos términos mantienen por la significación temporal que detentan.

estadios pueden leerse en las revistas y del que no se registra una vuelta atrás luego de clausurado el movimiento (véase el capítulo 7); cuestiones como el compromiso ético del poeta, el vínculo con la cultura de masas, el cuestionamiento del carácter representativo del arte y de la poesía; así como la discusión sobre el estatuto programático de la vanguardia; todos aspectos que, a lo largo de casi veinte años produjeron o acompañaron un cambio de paradigma poético que no podía darse de un día para el otro ni por la acción de un solo poeta.

Ahora bien, si la voluntad de ruptura produce únicamente una reconfiguración del pasado y una utopía discursiva sobre el futuro, su única incidencia efectiva se produce sobre el presente:

“...las vanguardias, en efecto –y tal es su manera de dar cabida a la novísima pasión de lo real–, sólo conciben el arte en presente y quieren forzar el reconocimiento de ese presente. (...) Lo antiguo y la repetición son aborrecibles, y por eso la ruptura absoluta es saludable: la ruptura que limita las consecuencias al mero presente. (...) La vanguardia tiene la ambición de que haya un presente puro del arte” (Badiou, 2005: 170-171)

Ese presente puro no es una esencia intemporal que atraviesa las épocas, sino la conciencia histórica de la irrepetibilidad de la circunstancia,³⁰ que se materializa en “el comienzo como presencia intensa del arte” (Badiou, 2005: 172) y que es factible de ser reestructurada en la medida en que se disponga una nueva configuración del pasado: “Un grupo de vanguardia es el que decide un presente, pues el presente del arte no ha sido decidido por el pasado, como suponen los clásicos; ese pasado, más bien, lo ha impedido. El artista no es ni un heredero ni un imitador, sino quien declara con violencia el presente del arte” (Badiou, 2005: 172). Podríamos agregar un matiz: el pasado de los clásicos que impide el presente es el pasado tal como les ha sido dado, es

³⁰ En esta misma línea Yurkievich señala el carácter historicista de la vanguardia, que “se funda en la conciencia epocal de crisis y de revolución generalizadas y pone ahínco en la asunción del presente. Se inserta completamente en su tiempo, rechaza toda intemporalidad, incluso la artística, y se empeña en marcar expresa y sugestivamente su activa contemporaneidad” (1995: 92).

decir, la tradición; al tomar consciencia la vanguardia revisita ese pasado y plantea un recomienzo desde otro lugar.³¹ Jauss coincide cuando afirma que “a la recepción liberada del arte del pasado corresponde la producción liberada del arte del presente” (2004: 12): en la medida que el arte se historiza, pierde su carácter modélico, se disuelve la tradición canónica y deja lugar a la estética de la novedad, que “descubre lo bello transitorio frente a lo bello eterno, y, sin embargo, cada modernidad proclamada se convierte inevitablemente en *antigüedad*” (Jauss, 2004: 12). Parafraseando a Adorno, Jauss expresa que se trata en definitiva de “la estética baudeleriana de la *modernidad* [que] ha de ser entendida bajo el concepto de una *novedad* meramente formal, una novedad que, apenas envejecida, revista la expresión de lo arcaico” (2004: 84).³²

Adorno señala que es “la fuerza de lo antiguo la que empuja hacia lo nuevo porque necesita de ello para realizarse en cuanto antiguo” (1983: 37-38). Y la misma “condensación de innovaciones, aumenta en igual medida la velocidad de envejecimiento; la ‘producción vanguardista produce constantemente lo que quisiera superar; a saber, el pasado’” (Jauss, 2004: 12). Por eso, la vanguardia se consume en su

³¹ Aquí resuena la célebre afirmación de Marx: “Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal” (2007: 13). Pero la revolución requiere de un lenguaje inaudito para inaugurar tiempos inconcebibles por el pasado: “La revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir. No puede comenzar su propia tarea antes de despojarse de toda veneración supersticiosa por el pasado. Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido” (2007: 16). La vanguardia se ha arrogado la conformación de ese lenguaje nuevo, al adoptar el mito de nuevo comienzo que ha dejado disponible la revolución (Jauss, 2004).

³² Como ya se ha expuesto, Baudelaire constituye el punto de inflexión en su modo de concebir el arte. La vanguardia se inclinaría por el aspecto histórico y mudable de lo bello. Por eso se trata de un arte que es consciente de su irremisible agotamiento. Este rol de Baudelaire como ingreso a la modernidad es una interpretación presente en las vanguardias, incluso en el invencionismo.

presente de experimentación, mientras su producción de novedades genera un gasto que se traduce en la producción de antigüedades la cual, en su lógica de superación del pasado, se descarta. El invencionismo se consumió en esa práctica experimental porque permanentemente ejerció una crítica de su propia praxis poética e incluso puso en cuestión los fundamentos de la vanguardia, como la vigencia de un dogma único; el carácter representativo y elocuente de la poesía, y la posterior revisión del consecuente hermetismo del lenguaje poético; la relación del arte con la cultura de masas, etc. Este ejercicio crítico, que hizo avanzar y sostener la poética durante casi veinte años, fue el que disolvió los planteos iniciales hacia otro tipo de poética que conduciría al ideal comunicativo de los sesenta.

Si como afirma Jauss, “la significación y trascendencia de un suceso no se deduce de su transición de lo antiguo a lo nuevo, sino sólo –y es muy distinto– de aquello que constituye su consecuencia” (2004: 13), la producción poética posterior al invencionismo es la que plantea la pregunta por las condiciones en que se produjo esa nueva discursividad para la poesía durante la última parte de los cuarenta y la década de 1950. Por eso es importante distinguir lo nuevo de la experiencia de lo nuevo, en términos de Adorno, o el umbral de época y la conciencia de época en el problema hermenéutico de la percepción de los comienzos históricos desde la perspectiva de Jauss (2004). Para Adorno, la primera es un vacío, una pura negación de lo que ya no puede ser –de allí el inconformismo y la ruptura–, “una mancha ciega, vacía como el perfecto estar-ahí” (1983: 35-36), que se percibe como imposibilidad; la segunda es la que produce el extrañamiento que deshace el nudo entre individuo y sociedad, la cual para Jauss se da una vez cruzado el umbral de época, cuando se han confrontado expectativa y experiencia, donde la experiencia estética es el signo que determina el cambio:

“Si creemos al historicismo riguroso cuando mantiene que lo nuevo *in eventu* acostumbra a sustraerse a la experiencia consciente y que sólo *ex eventu*, retrospectivamente, es reconocido como el límite entre lo que ‘ya no es’ y lo que ‘aún no es’, ¿no le quedará a la experiencia estética esa oportunidad, siempre confirmada, de apostrofar, frente a la experiencia histórica, la aparición de lo nuevo, de elevar a la conciencia las posibilidades que se anuncian, o incluso de dramatizar, como un nuevo comienzo o como un giro único a la manera del paradigma paulino-cristiano (‘mira, todo es nuevo’), ese cambio de horizonte todavía imperceptible?” (Jauss, 2004: 71).

Toda vanguardia es un momento de inflexión en el devenir artístico que sustancia lo que ya no es y lo que todavía no es, señalando de ese modo las cesuras históricas; en ese paréntesis despliega su experimentación vacilante, inexacta e incompleta, que conforma su *estética de umbral*.³³ Efectivamente, “es «estética» en el sentido original de la palabra de «percepción a través de la sensibilidad». (...) Es la *experiencia de la obra de arte* (o de cualquier otro objeto cultural: texto literario, fotografía...) lo que cuenta en un sentido cognitivo” (Buck-Morss, 2004:82); el término “estética” subraya el rasgo experiencial que Adorno señala como fundamental para desautomatizar el lazo entre el individuo y su entorno. O en términos de Buck-Morss:

“El poder de cualquier objeto cultural para detener el flujo de la historia y abrir el tiempo para visiones alternativas, varía con el curso cambiante de la historia. Las estrategias van desde la negatividad crítica a la representación utópica. Ningún estilo, ningún medio tiene siempre éxito. Lo que cuenta es que la experiencia estética nos enseñe algo nuevo acerca de nuestro mundo, que nos saque de la complacencia moral y la resignación política y que nos llame la atención por la irresistible falta de imaginación social que caracteriza a tanta producción cultural en todas sus formas” (Buck-Morss, 2004: 82).

El invencionismo es uno de esos objetos pertenecientes a la *estética de umbral* vanguardista, que determinó lo que ya no podía persistir –la retórica elocuente, las

³³ ¿Qué otra cosa es lo que señala Susan Buck-Morss sobre la vanguardia rusa antes de la Revolución de Octubre?: “Cuando la vanguardia (*avant-garde*) proclamó «El futuro es nuestro único objetivo», expresaba un deseo de romper radicalmente con el arte del pasado en sus formas tradicionales, aunque lo que tenía que venir quedaba como una categoría abierta. De hecho, las obras de arte eran ellas mismas comienzos tanto en el sentido temporal como en el sentido espacial” (Buck-Morss, 2004: 66). Luego explica que la vanguardia rusa, “al consentir la concepción cosmológica del tiempo revolucionario de la vanguardia (*vanguard* [política]), la vanguardia (*avant-garde* [estética]) abandonó la temporalidad *vivida* de interrupción, de distanciamiento, de arresto –en otras palabras, abandonaron la *experiencia fenomenológica de la práctica vanguardista (avant-garde)*” (2004: 82; los subrayados son de la autora). Con esto explica que la teleología revolucionaria adoptada por la vanguardia estética hizo que renunciara a su esencia de suspensión entre lo que ya no es y lo que aún no tiene forma (véase el capítulo 2 para un análisis del invencionismo en este sentido).

metáforas míticas, las simbolizaciones lejanas a un lenguaje corriente y una sociedad en proceso de cambio, etc.– y lo que aún no tenía forma –la afirmación de una lengua legitimada socialmente, una sociedad completamente transformada, un lenguaje poético en sintonía con el habla cotidiana ya asentada–, que ensayó soluciones poéticas no definitivas y dio lugar a reflexiones. Justamente por eso fue y es acusado (de formalista, de epigonal, de extranjerizante, etc.), en tanto no encarna la discursividad aristocratizante de *Sur* ni la nueva representatividad peronista (Prieto, 2010; Jorge, 2012). Pero si, como afirma Lyotard (1997), el comienzo entabla una deuda con la tradición al plantear una pregunta para la que no hay respuesta en ella y agregaría que también le debe al futuro, en tanto no puede responder a la pregunta que todavía no se plantea, el invencionismo paga su deuda con el autosacrificio y la crítica que recibe por no haber encontrado los términos para enunciar la novedad de la historia, aunque haya construido los puentes para darle lugar.³⁴ Como señala Claudia Gilman (2008), “no vemos, pues, lo nuevo” en la actualidad de su acontecer. Pero si solo es posible advertirlo con posterioridad, es responsabilidad de ese futuro no juzgar la novedad del pasado con un criterio que le estaba vedado en su presente, esto es, la capacidad de advertir lo nuevo en su permanente repliegue.

³⁴ Es algo similar a lo que señala Claudia Gilman (2008) cuando revisa el caso de Edmund Wilson, autor de *El castillo de Axel* (1931): “...registra ante la aparición de una literatura que percibe, de inmediato, como nueva (‘un movimiento totalmente distinto’) aunque todavía no logre entender en qué es nueva, debido a que, como reconoce el crítico inglés ‘todavía pensamos en términos de clasicismo y romanticismo’. (...)La ‘aporía de Wilson’ consiste en que a quien identificó y trató de explicar la novedad no se lo recompense por su acierto sino que, al contrario, deba cargar con el reproche de no haber encontrado su nombre sino en las viejas cajas de herramientas disponibles para hacerlo”.

1.1.3 La fracción vanguardista

¿Cómo legitimar y sostener lo que ya no es y todavía no ha tomado forma? Ese es el desafío invariable de toda vanguardia que suscriba la función de actualizar el arte cuando la historia produce quiebres y giros. En rigor, la transición de lo que aún está en vías de existir no puede sostenerse, pero la vanguardia encontró un modo de dar entidad y autenticidad a su estética de umbral: la sociabilidad de grupo era la instancia que, mediante el aval de sus miembros, autorizaba la experimentación en su interior y garantizaba la legitimidad hacia afuera.³⁵ El grupo brindaba un espacio de interlocución, necesaria para la continuidad de cualquier producción artística, a un tipo de arte que no la encontraba en otras instancias, porque no podían percibir como artístico lo que aún no era reconocido como tal en la formación discursiva vigente en el arte, o lo que era sólo un nombre y una intención.

Idealmente, esa legitimidad de grupo se da de forma comunitaria, no porque los miembros habiten un mismo espacio, sino porque encuentran un entendimiento compartido (Bauman, 2003; Tönnies, 1947), que mantiene aglutinado al conjunto mediante un sentimiento de fidelidad basado en ese acuerdo tácito, el cual otorga a su vez protección ante los embates de afuera. Si la vanguardia pone a prueba lo que se considera arte en una época dada, únicamente puede hacerlo porque hay una instancia que, basada en su carácter colectivo, valida como tal eso que no es considerado artístico por las instancias tradicionales de legitimación. La aceptación de la experimentación individual sería improbable o tendría resistencia y una mayor probabilidad de fracaso. El grupo funciona como garante hacia afuera y hacia su interior convalida prácticas.

³⁵ Bataille (2005) entiende que la conformación de una comunidad se da en la conformación de una identidad que se configura a partir de la oposición a otro, al bárbaro o al extranjero

La asociatividad es una característica que la vanguardia comparte con los intelectuales: “El intelectual, en singular, no existe. La categoría, como arguye convincentemente Zygmunt Bauman, se declina necesariamente en plural ya que supone, inescindiblemente del concepto que encarna, algún tipo de asociación, que por lo demás es deliberada” (Gilman, 2008). Pero si “la palabra [‘intelectuales’] fue por ello un toque de reunión (...); un llamamiento a resucitar la tradición (o materializar la memoria colectiva) de los ‘hombres del conocimiento’ que encarnaban y ponían en práctica la unidad de la verdad, los valores morales y el juicio estético” (Bauman, 1997: 9), la palabra “vanguardia” llama a la vez a la congregación y al apartamiento, al recorte de un conjunto de un grupo artístico mayor del cual procura diferenciarse. Además, se trata de una reunión cuyo objetivo no es reanimar la tradición, sino dar soporte para reconfigurar una genealogía y, a partir de la experimentación, plantear un nuevo rumbo.

El poeta de vanguardia que mantiene una actitud subversiva con el lenguaje requiere del grupo.³⁶ El rasgo que comparten vanguardistas e intelectuales se funda en el imperativo de transformación: el cambio, ya sea social ya sea lingüístico como dos superficies donde se juega la reciprocidad humana, requiere del reconocimiento de más de uno para justificar su viabilidad. En este sentido, se podría vincular también con el funcionamiento de los grupos culturales que describe Williams (2004). Estos grupos comparten un conjunto de prácticas o un “*ethos* distinguible”, en lugar o más allá de los principios de un manifiesto; esto es, un entendimiento compartido en términos de Bauman (2003), más que un dogma. Pero como algunos grupos vanguardistas, son marginales en apariencia, porque revisten importancia en relación a la sociedad a la que

³⁶ Un caso es el de Oliverio Girondo, que en los años cincuenta, aun cuando ya tenía un lugar ganado en el sistema literario, en el momento en que radicaliza su operación sobre el lenguaje con *En la masmédula* (1953), se vincula con los grupos vanguardistas del momento, los surrealistas y los invencionistas.

pertenecen: Williams plantea la necesidad de preguntarse acerca de la formación social de esos grupos en relación con la clase y la educación, para lo cual considerara los vínculos entre sus miembros, así como el sentido cultural del grupo al interior de la sociedad que los abarca. Aquello que realmente los caracteriza es su cualidad de recortarse como una fracción de su clase: parten de ella pero se oponen a sus valores dominantes, como un modo de adelantarse a un cambio social y/o cultural inminente. Los grupos vanguardistas, en su mayoría, son de fracciones burguesas disidentes (Williams, 1997).

Luego de la disgregación que separó el invencionismo poético del arte plástico concreto, el movimiento se consolidó como grupo a partir de la aglutinación que produjo la revista *poesía buenos aires*. Pero los lazos no eran sólo profesionales, en vistas de la edición, como ocurre en revistas con fines más específicos y un mercado particular. El lazo era también de amistad, sustentada por el entendimiento compartido sobre la poesía y la ética que involucraba su ejercicio. Esto se materializaba en las decisiones editoriales, que se tomaban de manera informal en las reuniones del “Palacio de Café” de Avenida Corrientes al 700, a las que asistía un círculo siempre abierto de poetas y compañeros de otras disciplinas artísticas. Los encuentros eran una instancia de concentración de esta verdadera “comunidad de interpretación”, que compartía un mismo vínculo con lo escrito, determinado por el mismo-otro, por el conjunto. Experiencia de grupo era así experiencia de lectura, que implicaba “una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en el espacio, la relación consigo mismo o con los demás” (Carvallo y Chartier, 1998: 19). La revista funcionaba entonces como la materialización de esa experiencia de lectura, escritura y amistad, que buscaba reproducirse en otros lectores.

Se trataba de un grupo de empleados, profesores, estudiantes, hijos de inmigrantes que habían accedido a la educación pública terciaria y universitaria,³⁷ el cual se proponía difundir la poesía en un sentido más amplio que darla a leer. Efectivamente, se puso en práctica en *poesía buenos aires*, no programáticamente sino a partir de las tensiones en su interior, una paulatina democratización de la poesía que se constata en las transformaciones que sufre el lenguaje poético de sus páginas a lo largo de sus diez años de publicación. Influyeron decisivamente en ese proceso las teorizaciones de Edgar Bayley acerca de una función poética que no es excepcional al espíritu humano general, pero probablemente el derrotero habría sido otro si sus ideas no se hubieran tensionado con la resistencia de pensar una poesía sagrada al interior mismo del grupo (véase capítulos 5 y 6). Era Raúl Gustavo Aguirre, formado en la poesía neorromántica, quien encarnaba esa idea y que, con el tiempo, fue derivando hacia la posibilidad de encontrar la poesía en todos los ámbitos.³⁸ *poesía buenos aires* cumple ese cometido: un grupo que se recorta de su propia clase para incubar en sus filas y escritos un ideal socializado de lo poético, cuyo resultado se plasma en la generación de poetas siguiente.

Urondo manifiesta en este sentido una percepción sociológica atinada:

³⁷ Williams (1997) destaca la cantidad de artistas de origen inmigrante que componen los grupos vanguardistas. Esta correcta apreciación pasa por alto una cuestión fundamental para la poesía: la inmigración constituye una instancia de extrañamiento del lenguaje (véase el capítulo 5). Como se verá en el capítulo 2, la Buenos Aires de mediados de siglo continuaba siendo una metrópoli cuyo lenguaje estaba en completa transformación a causa de la ola inmigratoria dada en las décadas anteriores y de la última migración interna en tiempos de Perón. No extraña que sean los hijos de los inmigrantes, quienes encuentran la necesidad urgente de actualizar el lenguaje poético en relación con la transformación del lenguaje corriente, y no los mismos inmigrantes cuyo extrañamiento lingüístico era más pronunciado pero menos autoconciente. Desde luego, siempre hay excepciones de extraterritorialización lingüística; uno contemporáneo es el de Wiltod Gombrowicz.

³⁸ En 1954, Aguirre publica en la sección “El poeta y los días” de la revista un microrrelato sobre un poeta que jamás escribió una sola línea “y sin embargo era un poeta, aunque sea tan difícil –y quizás hasta una insolencia– querer afirmarlo sin otro argumento que la evocación de su presencia” (Aguirre, Raúl Gustavo. 1954. “José”. En *poesía buenos aires*, nº 16-17, invierno-primavera).

Un conjuro para la vanguardia

“La poesía argentina, al ir pasando de manos, pareciera que ha ido simultáneamente descendiendo de categoría social; de los caballeros de la independencia, la reorganización nacional y el ochenta, pasa a los señoritos, durante el alvearismo; luego a los profesionales en el 40, para terminar en manos de empleados en el año 1950” (Urondo 2009: 45).

Pero no advierte que ese “pase de manos” no se produce sin un proceso de maduración fundamentalmente lingüística y que las contradicciones que encuentra en el invencionismo son la prueba de ese proceso. Como se verá más adelante en este capítulo, las afirmaciones que toma Urondo de la revista para señalar las incoherencias se encuentran distanciadas en el tiempo y pertenecen a distintos poetas, lo cual demuestra la transformación que se da al interior de un grupo de características comunitarias, cuya experimentación poética no se limita a juegos lingüísticos, sino a una renovación del lenguaje desde su matriz ideológica.

El entendimiento compartido que cohesionaba a este grupo era una misma concepción de lo poético y un lenguaje común, no dicho sino ejercido en los poemas, que se fue torsionando y modificando, pero que conservó un aspecto ético que regulaba prácticas literarias y no literarias, lo suficientemente flexible para acoger las tensiones y las transformaciones del tiempo. La profusión de artículos que definen lo poético y la función del poeta en los primeros números de *poesía buenos aires*, contribuyeron en su multiplicidad y en su asunción individual a indeterminar ese acuerdo que, de tanto expresarlo, permanecía implícito (véase el capítulo 5).

Efectivamente, según Bauman (2003) y Tönnies (1947) lo que distingue a la comunidad de la sociedad es un entendimiento natural, que no es un consenso construido y sostenido con esfuerzo, sino que se da por descontado, ““está ahí”, ya hecho y listo para usar, de tal modo que nos entendemos mutuamente ‘sin palabras’ (...) precede a todos los acuerdos y desacuerdos” (Bauman, 2003: 16). En este sentido, no está lejos de la comunidad universal de Bataille (2005), en tanto que inacabada y

abierta, carece de una legalidad explícita y únicamente puede sostenerse en la comunicación, que a su vez es incompleta y progresiva, siempre haciéndose y deshaciéndose. La noción de lo poético que mantenía unido al grupo se definía por contraste con otros y permanecía en la medida en que podía soportar los embates críticos de afuera –como cualquier comunidad– y siempre que ese acuerdo mantuviera su vigencia aunque variara en la comunicación abierta de la revista. Porque de acuerdo con Bauman (2003), la *mismidad* supone un sentimiento recíproco y vinculante que subyace a las relaciones sociales y que garantiza un grado de seguridad y protección en el reconocimiento de los miembros.

La comunidad poética vanguardista era entonces un lugar de amparo y espacio de afirmación colectiva, seguro para las experimentaciones exitosas y fallidas, y para las tensiones contradictorias que producía la convivencia de nociones contrapuestas de lo poético en vías de transformación, de una poética de umbral. Pero como toda comunidad, requería a cambio de la seguridad una resignación parcial de la libertad (Bauman, 2003): los dogmas y manifiestos compartidos ponían por escrito ese entendimiento común y cercenaban de algún modo la autonomía estética de los individuos. En la medida en que estos documentos hacían consciente ese entendimiento, la exponían a la desintegración: “La comunidad sólo puede ser inconsciente... o estar muerta” (Bauman, 2003: 18). No únicamente porque la enunciación del entendimiento común rompe con su naturalidad y su carácter implícito, sino también porque su manifestación expone la falla del carácter plural del entendimiento: al hacerlo explícito, se advierten los matices de la diferencia y se obtura allí la comunicación (Bataille, 2005).

La tensión entre la seguridad que brindaba el conjunto y la libertad que limitaba a cambio se dirimía en poesía buenos aires de forma bastante equilibrada al permitir ciertas disidencias, al exponer las tensiones y, algo particular en un grupo vanguardista, al firmar las declaraciones, proclamas y manifiestos de forma individual, de modo que el grupo permitía ciertas variaciones y desvíos, al tiempo que mantenía tácito el consenso sobre la noción de lo poético. Es cierto que las notas editoriales y firmadas por los directores de la publicación tenían un peso mayor, pero la insistencia por definir una y otra vez la poesía y la función del poeta tenía un efecto de rodeo que abría la posibilidad de futuras variantes dentro del mismo esquema tácito, las cuales terminaron por darse efectivamente con el paso del tiempo (véanse los capítulos 5, 6 y 7).

Además de la seguridad para experimentar y de la autoafirmación colectiva, las vanguardias se erigieron como grupos de rasgos comunitarios como un modo de religar los lazos vitales a la producción artística. Si “según Max Weber, el acto fundacional del capitalismo moderno fue la separación entre la producción y el hogar: lo que significó, simultáneamente, la separación de los productores de las fuentes de su medio de vida” (Bauman, 2003: 37), el arte buscó religarse con la praxis cotidiana (Bürger, 2000) para resistir esa reificación del trabajo y la existencia. La manera en que procuraron hacerlo no fue únicamente por una afirmación del júbilo estético en las obras, la autocrítica del estatus artístico en la sociedad burguesa o la superación del arte (Bürger, 2000); más acertadamente, ese objetivo buscaba cumplirse en el ejercicio mismo de la sociabilidad, en la práctica artística conjunta y en la estética concebida implícitamente. No separar el arte de lo cotidiano implica difuminar los límites de la experiencia artística, para que la vida se confunda con el arte. La separación implica la producción y la recepción individuales, que se pretenden superar mediante una experiencia artística colectiva.

La práctica del trabajo artístico al interior de ese “círculo cálido” que es la comunidad (Bauman, 2003) revincula la producción con “la red de lazos emocionales, familiares y de vecindad” (Bauman, 2003: 37) característicos de campesinos y artesanos, el “entorno comunal en el que se inscribía el trabajo preindustrial” (Bauman, 2003: 44). De ese modo, mediante el lazo personal y colectivo, se lograba romper la autonomía del arte con respecto a la funcionalidad social y se cumplía la intención vanguardista “de devolver a la práctica la experiencia estética (opuesta a la praxis vital) que creó el esteticismo. Aquello que más incomoda a la sociedad burguesa, ordenada por la racionalidad de los fines, debe convertirse en el principio organizativo de la existencia” (Bürger, : 81). La producción y recepción comunitaria del arte era un modo de subvertir la racionalidad capitalista en su expansión.

Ahora bien, la comunidad es siempre para Bauman una proyección, que no se percibe en el presente: “Raymond Williams (...) observó cáusticamente que lo notable de la comunidad es que es algo que ‘siempre ha sido’. Podríamos añadir: o que siempre existirá en el futuro. El de ‘comunidad’ es hoy otro nombre para referirse al paraíso perdido...” (Bauman, 2003: 9). El funcionamiento comunitario está dado en los testimonios experienciales de poesía buenos aires. Es el “rescate de una actitud, de una comunión” al que se refería Bayley (Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich 1988/89: 16), del tiempo de fervor y amor para Aguirre (1979), del clima de camaradería y deriva natural de Alonso (2009), sentimiento de añoranza por la seguridad que otorgaba la acción conjunta, la cual fue percibida una vez que se perdió, porque mientras ocurría se daba en una puja con la restricción de la libertad que se pide a cambio.

Comunidad es entonces otro nombre de la nostalgia por la vanguardia, porque una vez disgregada olvida el sacrificio de la libertad que implicaba su ejercicio y de las

contradicciones inherentes. No obstante, añorar este aspecto resulta comprensible y hasta saludable en tiempos donde la racionalidad de los fines parece haber abierto la zanja de un aislamiento que se profundiza en la valoración de una literatura singular para individuos aislados, que se pierde el privilegio de la experiencia comunitaria. Experiencia que, en tanto se construye en la proyección imaginaria de una práctica política –la experiencia de lo real con los otros–, subvierte la reificación de las relaciones humanas vivificando la belleza del vínculo social.

1.2 El corsé crítico

El estudio de la vanguardia en el ámbito latinoamericano suele plantearse en términos dicotómicos. Solo por dar algunos ejemplos: vanguardia literaria y vanguardia política; vanguardia y criollismo (Sarlo, 1997); vanguardia y realismo; formalismo y contenidismo; vanguardia y tradición; universalismo y regionalismo (Rama); cosmopolitismo y vanguardia (Schwartz, 2002b); autorreferencialidad y compromiso (Jitrik, 1995); hiperartisticidad e hipervitalismo (Fernández Moreno, 1967); etc. Si bien muchas polarizaciones se matizan en el análisis³⁹ y aunque algunos pares son relacionantes más que opositivos, estas dualidades tientan maniqueísmos, que es necesario quebrar permanentemente para evitar las fijezas que suavizan las contradicciones históricas (Williams, 1997).

Ese riesgo se encuentra arraigado en el par Europa vs. América Latina, el cual ha signado el estudio de nuestras vanguardias: la dependencia cultural persiste en la

³⁹ Un caso paradigmático es el de Florida y Boedo, cuya rivalidad fue relativizada prácticamente desde sus inicios (Gilman, 2006).

crítica cuando permanentemente señala la vanguardia europea como fuente y origen, pero es preciso “abordar el tema, admitiendo que es una constante y un depósito de graves cuestiones ideológicas” (Jitrik, 1987: 61). Por ejemplo, Schwartz (2002b) analiza el futurismo inconsciente en Huidobro y su relación explícita con el cubismo; Sarlo (1997) destaca las estadias europeas de Borges y Girondo, el ultraísmo y los vínculos con escritores españoles como la premisa que aporta rasgos vanguardistas al martinfierrismo; Masiello propone que la confrontación entre Boedo y Florida responde a las demandas de la coyuntura argentina, pero luego afirma que “el escritor argentino tomará prestadas las teorías de otros y así, cualquier búsqueda de autenticidad terminará atrapada en un eco parodial o imitación” (Masiello, 1986: 62) y que las referencias a poetas extranjeros respondía a un plan internacionalista de la cultura argentina.

En su antología *Las vanguardias latinoamericanas*, Schwartz (2002a) sintetiza la postura general adoptada por la crítica:

“Si las vanguardias latinoamericanas pueden ser vistas como una consecuencia de los *ismos* europeos, también en este caso las preocupaciones político-sociales de las primeras en los años treinta se comprenden mejor si se las sitúa en un contexto internacional. Y aunque el último de los *ismos* europeos sea el surrealismo, cuyo primer manifiesto data de 1924, en América Latina es justamente el Movimiento Vanguardia de Nicaragua, de 1931, el que representa de manera consistente la última corriente rupturista”.

Sin duda, el vínculo con el contexto internacional es evidente: los poetas de aquí efectivamente recibieron y elaboraron la vanguardia histórica,⁴⁰ pero también muchos fueron artífices de esos movimientos durante sus estadias en los años veinte en las metrópolis europeas –fundamentalmente, París y Madrid–, que luego multiplicaron en relaciones personales, cartas, lecturas, publicaciones; tales son los casos de Borges,

⁴⁰ Al tiempo que reviso las expresiones críticas sobre la vanguardia, vinculo aquí el invencionismo con, por un lado, la vanguardia de los años veinte y, por otro, con las vanguardias en el contexto latinoamericano, no argentino, con el propósito de lograr una perspectiva más amplia para el análisis. Este contexto ampliado podría fundamentarse con la idea de pensar a “América Latina como constituyendo una región de significaciones históricas y culturales comunes” (Pizarro, 1995: 13).

Huidobro, Gironde, Vallejo, etc. Por eso encadenar de tal modo los sucesos hace que no se profundice suficientemente en la relación con sus condiciones de producción y que, en el peor de los casos, se fuerce la interpretación para hacer encajar los movimientos con coyunturas históricas ajenas. Es preciso entender la experiencia de los primeros vanguardistas en Europa como “un proceso propio (...), que a su vez sirve de guía o de modelo a movimientos latinoamericanos de vanguardia –de todos modos europeizantes– [lo cual] modifica un tanto los términos del esquema corriente de dependencia” (Jitrik, 1987: 61; Pizarro, 1995). Siempre existe una deuda: al fin y al cabo, el surrealismo, el movimiento imagista y el hermetismo italiano son subsidiarios del futurismo, el cubismo o el dadaísmo.⁴¹ Pero si nuestros movimientos tienen una deuda con lo que ocurre en Europa, no es menor la que tienen con el creacionismo huidobriano o el ultraísmo rioplatense.

Hay que recordar, asimismo, que entre el Centenario y los años cincuenta, Buenos Aires era una ciudad en proceso de modernización, de profusa vida cultural y vínculos internacionales. Las visitas de Marinetti, Duchamp, Le Corbusier, Einstein, Ortega y Gasset, las estadias de Rubén Darío, Federico García Lorca, Ramón González de la Serna, entre muchos otros; el exilio de hombres de cultura y editores durante la Guerra Civil Española; la amplia circulación de revistas extranjeras; etc.; incluso, la fluidez del vínculo entre argentinos y españoles, por ejemplo, denota más que un paternalismo, una relación de reciprocidad y amparo frente a las inclemencias políticas.

⁴¹ Jauss (2004) no distingue como Bürger (2000) entre vanguardia histórica, neovanguardia, posvanguardia, etc., sino que marca umbrales de época y señala los movimientos anteriores y posteriores a ese umbral. Por ejemplo, se refiere a la “primera oleada vanguardista” (expresionismo alemán, futurismo italiano, Apollinaire), que sería la anterior a la Primera Guerra Mundial como umbral histórico, y a la “segunda oleada vanguardista” (surrealismo francés, dadaísmo, productivismo soviético), que serían los movimientos posteriores a dicho umbral.

En definitiva, aquello que advierte Patricia Artundo en el campo de las artes plásticas en la primera posguerra es posible extenderlo a la atmósfera de la segunda:

“Europa seguía actuando como un espacio de aprendizaje: ella no había perdido su carácter de repositorio cultural del mundo occidental, al tiempo que actuaba como puente de comunicación con culturas de otros tiempos y espacios. (...) Sin embargo, el quiebre producido por la Primera Guerra Mundial determinaba que los calificativos de "Viejo Continente" o "Viejo Mundo" recibieran una carga semántica negativa: Europa era también lo "viejo" y lo "gastado"; ella se había manifestado incapaz de evitar la guerra y, en todo caso, de dar una respuesta vital ante esa circunstancia. (...) En todo caso, eran los países jóvenes los que ofrecían una esperanza nueva y esta percepción era común no sólo a nuestros artistas, sino también a otros intelectuales, escritores y artistas europeos”. (Artundo, 2000).

Desde la asunción de esa consciencia, el invencionismo y poesía buenos aires hicieron un movimiento inverso: buscaron modelos vernáculos para su vanguardismo y luego se abrieron al internacionalismo. El primer grupo que editó la revista *Arturo* (1944) buscó sus antecedentes plásticos en Joaquín Torres García, Juan del Prete, Yente e intentaron vincularse sin éxito con Petorutti (Lauria, 2003); los poetas se apoyaron en Vicente Huidobro y Murilo Mendes para dar sustento a su modernismo. En los años cincuenta, las referencias se hicieron ecuanímes: en *poesía buenos aires* se nota el mismo interés por armar una genealogía vanguardista latinoamericana con César Vallejo, Drummond de Andrade, el Pablo Neruda de *Residencia en la tierra* y Huidobro nuevamente, en reconocimiento de la modernidad que las vanguardias de los años veinte habían aportado a la cultura de América Latina (Pizarro, 1995). No obstante, el mismo entusiasmo despertaban Guillaume Apollinaire, Tristan Zara, Paul Éluard, René Char, quienes ganaron con el tiempo preeminencia como modelos, a medida que se afianzaba un internacionalismo que extendía la cofraternidad y facilitaba la traducción y la publicación en la revista de todo el que escribiera en el mismo idioma de la vanguardia.

Sin embargo, de algún modo, la ancilaridad con respecto a Europa funciona en el inconsciente crítico hasta poner en duda la existencia de la vanguardia

latinoamericana y, sobre todo, la de mitad de siglo, que habitualmente es referida como neovanguardia y, en consecuencia, descartada como vanguardia genuina:⁴² “Una de las primeras preguntas que podrían formularse es si, de hecho, existió una vanguardia en América Latina. Aunque esta cuestión pueda esconder actualmente un fondo retórico, no es arriesgado responder afirmativamente” (Schwartz, 2002a: 35). La retórica marca el riesgo de la insistencia de la duda. Es que definirlos como movimientos que rechazan “el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición” (Bürger, 2000: 52), cuyo gesto inaugural pierde fuerza al repetir con fines artísticos los originales procedimientos antiartísticos de la vanguardia histórica, crea un complejo de epigonismo que anula la posibilidad de estas expresiones de este lado del mundo.

Otra consecuencia de la inconsciente centralidad europea es la periodización exclusiva en los años veinte: Jorge Schwartz (2002a) fundamenta la de su antología de la vanguardia latinoamericana por la transformación de los panoramas culturales que se constata con respecto a la tradición finisecular y por la tendencia de los movimientos europeos en la tercera década a registrar su propia historia, lo cual señalaría la clausura de la época. Más cauta, Gloria Videla de Rivero argumenta que se centra en los años veinte “por ser la época de mayor eclosión” (1994: 14) de estos movimientos, aunque reconoce manifestaciones antes y después. Si bien 1922 es un año que condensa varios hitos fundadores de la vanguardia latinoamericana –la Semana de Arte Moderno de São Paulo, la publicación de *Trilce* de Vallejo y de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Girondo– (Manzoni, 2009; Verani, 1995), el afán de clausurarla en esa

⁴² Es por eso que evito referirme a estos movimientos de mitad de siglo como neovanguardia, justamente, porque con esa terminología adscribiría a pensarlos como repetición farsesca de los años veinte, pero también porque supone una progresión histórica, una teleología hacia una “finalidad” vanguardista. Como ya he argumentado, considero junto con Jauss (2004) diferentes oleadas vanguardistas durante el siglo XX, que actualizaron el arte mediante su estética de umbral.

década denota la búsqueda de la coincidencia temporal con Europa. De esa manera, la crítica aporta un factor más a su sistema de exclusiones de lo heterodoxo y desaprovecha la oportunidad de explorar las disrupciones que interpelan el sistema literario, pero que a la vez le inscriben su dinámica (Jitrik, 2009; Manzoni, 2009).

Al fin y al cabo, en la historia no existen más que repeticiones que ponen en evidencia la generalidad (Deleuze, 2002).⁴³ Por eso, para concebir la existencia de la vanguardia en América Latina es preciso hacer más elástica la categoría. Porque el problema no es la repetición del gesto, sino la medida crítica de la autorreferencialidad del arte, la cual únicamente puede estimarse en relación con las condiciones históricas en que un movimiento de vanguardia se produce. No estoy proponiendo negar la remisión europea, que sin duda ya existe en los mismos movimientos, sino revisar la sobredeterminación en que ocasionalmente incurre la crítica, probablemente, ante la necesidad de encontrar un origen que avale la importancia y la centralidad de estos movimientos, en lugar de aceptarlos en su marginalidad subversiva de literaturas menores que horadan la lengua y la literatura, y producen secuelas medulares o dispersas (Deleuze y Guattari, 1978).⁴⁴ No cabe duda de la envergadura de una vanguardia cuando se constata la transformación estética en el contrapunto entre el antes y el después.

⁴³ La repetición es para Deleuze "...excepción, manifestando siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, manifestando un universal contra las generalidades que hacen la ley" (Deleuze, 2002: 27). La categoría de vanguardia, entendida como vanguardia histórica en sentido bürgeriano, tiene para muchas expresiones de la crítica que se han vuelto hegemónicas el estatuto de ley, cuyas generalidades deben cumplir los casos particulares sometidos a ella. Lo latinoamericano plantea un universal a la categoría de vanguardia que desestabiliza su generalidad.

⁴⁴ Verani afirma que "...la historiografía literaria tiende a privilegiar las corrientes dominantes en detrimento de los movimientos que cuestionan la sensibilidad y las normas de un modernismo crepuscular o se apartan de la narrativa realista representativa" (1995: 77), ¿pero qué ocurre cuando esos movimientos rupturistas se transforman en corriente dominante? Tal es el caso del martinfierrismo que, por tener en sus filas a Borges y Girondo se transformó en una pieza capital de la historiografía literaria argentina.

Por otra parte, una lectura sociológica fuerte de la vanguardia, articulada con las nociones de Bürger (2000) y Bourdieu (2002), se ha hecho hegemónica durante muchos años en la historiografía argentina, probablemente a partir del enfoque que utilizó Beatriz Sarlo (1997;) para abordar la vanguardia martinfierrista de los años veinte. Desde esa perspectiva el concepto de vanguardia queda subsumido al de campo intelectual de Bourdieu (2002), por la cual: “La ruptura aparece vinculada con la extensión y desarrollo del campo intelectual, cuya legalidad la vanguardia niega. (...) el campo intelectual genera su vanguardia y las formas de la ruptura entran en sistemas con modalidades de la vida literaria preexistentes” (Sarlo, 1997: 212). Según esta concepción la vanguardia es un movimiento cuya radicalidad rupturista, incluso de la institucionalidad artística, se ejerce en función de una búsqueda de legitimidad al interior del sistema de relaciones de poder que se dan entre escritores e intelectuales en el sistema literario local, lo cual otorga un papel secundario a las operaciones lingüísticas, sociales y políticas que estos movimientos suelen llevar a cabo.

Más recientemente, Gonzalo Aguilar (2003) retomó de forma particular la óptica de Bürger (2000) y Bourdieu (2002) para abordar el concretismo brasileño:

“Invertí el planteo de Bürger e inicié mis investigaciones con la siguiente propuesta: toda vanguardia es *relacional* y es necesario localizarla históricamente para comprender sus características. Considero que al historizar y localizar los movimientos puede mostrarse cómo en un campo determinado puede surgir una vanguardia y que semejante denominación es posible por las relaciones que establece en ese campo” (Aguilar, 2003: 30).

En esa perspectiva, considera fundamental “describir el *estado* de un *campo* y el modo en que los *agentes* que actúan en él instauran estrategias de dislocación y ruptura” (Aguilar, 2003: 31).

Si bien muchos de estos enfoques son válidos, tanto la perspectiva europeísta como la localista se pierden de interrogar la repetición y únicamente la condenan. Si,

como advierte Huyssen (2006), después de la Segunda Guerra Mundial la vanguardia se trasladó a América, no se trata de una simple emigración de artistas vanguardistas que pierde la inquietud política al cruzar el Atlántico, sino del encuentro con condiciones de transformación social y política interrumpidos por la guerra en Europa y que se daban en el nuevo continente. Como se profundizará en el capítulo 2, Williams (1997) señala el carácter inmigratorio de los artistas de la vanguardia; tal vez sería más preciso indicar que, como estética de umbral, la vanguardia es una expresión de migración por su carácter transitorio. Todavía durante la primera mitad del siglo XX América era el espacio natural de lo nuevo que, por lo tanto, debería haber podido legitimarse por sí mismo. Esta premisa abre la sospecha sobre la operación de ruptura: además de ser un mecanismo de legitimación, la afirmación de una estética de umbral de la vanguardia latinoamericana puede entenderse como una afirmación de su origen naturalmente novedoso, pero también como la voluntad inconsciente de permanecer imberbe.

1.2.1 Dialéctica inversa de una lectura

Y no obstante, la perspectiva europeísta está ausente de los escasos y breves pero intensos estudios sobre el invencionismo y poesía buenos aires. Lejos de favorecer el análisis hacia la comprensión de un movimiento de matriz latinoamericana, que buscó fuentes vanguardistas vernáculas, esta perspectiva termina obviando el internacionalismo que efectivamente ejerció el grupo a través, fundamentalmente, del correo postal y las revistas extranjeras. Tal vez por la distancia temporal de las vanguardias históricas, normalmente se aborda la cuestión para acusar de extranjerizante o epigonal a poesía buenos aires, pero en ningún caso se analiza la filiación cubo-constructivista de la poesía y el modo en que la propuesta invencionista

elaboró las nociones del arte concreto y del funcionalismo de las disciplinas proyectuales; mucho menos se plantea la pregunta por el motivo que llevó a la poesía a ir contra la representación. Todo esto se agrava, porque tienden a confundirse los diferentes momentos del movimiento en una etapa homogénea, esto es el periodo invencionista propiamente dicho y la posterior fase de poesía buenos aires, caracterizada por el relajamiento de los dogmas, el repliegue de la interdisciplinariedad, el eclecticismo, la apertura y la experimentación con otras poéticas, que a su vez presenta distintos ciclos.

Probablemente, esto sea una consecuencia de circunscribir el vanguardismo a la década de 1920, como si luego de finalizados esos años su discurso modernizador hubiera perdido total vigencia; como si nadie más, hasta cuatro decenios después hubiera vuelto a hablar de la vanguardia a uno y otro lado del Atlántico. Otra respuesta posible sería que los estudios sobre el movimiento se han originado en la necesidad de evaluación y posicionamiento que requirió la producción poética de la década de 1960, llevada a cabo en algunos casos por poetas que se habían formado en el invencionismo (Blanco, 2007). Los trabajos posteriores, en general, siguen las direcciones inauguradas allí, con excepción de algunos estudios más descriptivos y expositivos. Únicamente con fines ordenadores, los análisis pueden dividirse en tres líneas, de las cuales las perspectivas de Rodolfo Alonso (2009a; 2009b), Francisco Urondo (2009 [1968]) y Noé Jitrik (1963) son, más que muestras paradigmáticas, lecturas fundantes y directrices que, además, pueden pensarse en una organización dialéctica, si bien su orden cronológico es inverso.

Aunque más reciente en su composición y publicación, el punto de vista de Rodolfo Alonso tiene, por su carácter testimonial y celebratorio, el lugar afirmativo.

Cruzado por la experiencia de grupo que significó no solo sus comienzos como poeta sino también el inicio de una profusa carrera profesional como traductor y editor, su relato no deja de plantear los principales núcleos de análisis que requiere el movimiento. Formula una hipótesis que no demuestra del todo pero cuya enunciación implica ya un juicio de relevancia:

“...*poesía buenos aires* fue (...) una modesta revista argentina de vanguardia, (...) por razones que no sólo hoy me resultan casi imposibles de explicar constituye un mojón en la historia de la literatura argentina, ya que a partir de ella se modificó de raíz la teoría y la práctica de la poesía en nuestro país e incluso más allá...” (Alonso, 2009b: 8)

Esta afirmación coloca la revista y el movimiento en un lugar central que, aunque no faltan testimonios de autoridad que la avalen —el autor cita palabras de Gelman, Piglia y Saer que concuerdan con su punto de vista—, no ha tenido para la crítica literaria de los últimos 25 años. Sin embargo, su planteo, acompañado del aporte de rasgos significativos como la característica aglutinante del grupo y la revista, el vínculo entre ética y estética con que los poetas entendían la poesía, Oliverio Girondo y Juan L. Ortiz como precursores, genera la inquietud sobre la importancia del movimiento y su injerencia en el desarrollo de la poesía argentina, y por dar cuenta de esas razones que le resultan imposibles de expresar, algo a lo que apunta la totalidad del trabajo que presento aquí.

La fragilidad de esta perspectiva, producto de su inevitable carácter testimonial —al fin de cuentas Alonso está evocando el calor de su comunidad perdida—, reside en el lugar marginal que le da al invecionismo, únicamente como precedente, sin explicar su teoría en profundidad ni establecer las necesarias relaciones que existen entre una poética y otra, y en que no advierte que en *poesía buenos aires* se expone un punto de llegada del movimiento iniciado por Bayley y un momento de salida de la vanguardia. Incluso, si bien resalta que desde el comienzo de la revista los poetas “...se negaron por

lo general a anquilosarse en receta, dogma o ismo alguno (...), supieron evadir (...) los riesgos de cualquier retórica, clásica o vanguardista, a fin de mantenerse disponibles para una experiencia de vida y de lenguaje” (Alonso, 2009a: 10), no se pregunta por el motivo que generó un rasgo tan particular en un grupo que se pretendía vanguardista. Es decir, no advierte que esa “deriva orgánica” de poetas y poéticas que tan bien diagnostica implica, justamente por su carácter orgánico, un salvoconducto para desprenderse de la vanguardia, que tan útil había sido para la experimentación pocos años antes y todavía parecía seguir dando frutos. En esta línea afirmativa pueden pensarse algunos trabajos como el de Javier Cófreces (2001), que introduce su antología sobre la revista con una síntesis de la época y el modo de producción, pero como Alonso no analiza críticamente la poética en profundidad. También, el de David Lagmanovich (1963), que hace una descripción pormenorizada de la publicación en sus aspectos gráficos y editoriales.

La línea crítica del movimiento la fundó Paco Urondo varios años antes (2009 [1968]) en “Veinte años de poesía”, trabajo que además de ser un análisis lúcido del transcurrir de la poesía argentina entre 1940 y 1960, constituye una clara toma de posición (Porrúa, 2000) de parte de un poeta que había participado activamente en el grupo y que, por los años de la publicación del ensayo, estaba dando un giro determinante de vida y de poética. Es que Urondo saca a la luz este trabajo en el momento en que estaba iniciando su militancia política más activa, que comenzó con su incorporación al Movimiento de Liberación Nacional (Malena) (Aguirre, 2009) y tras asistir al Congreso Cultural de La Habana en el verano de 1968. Se trata del momento

en el cual se inició no solo su radicalización política, sino su desconfianza hacia la literatura como instrumento de cambio social.⁴⁵

Ese giro en su poética y en su modo de comprender la literatura, la política y la vida, habría generado en Urondo la necesidad de distanciarse de cualquier postura sospechosa de ser formalista o hiperartística –palabra utilizada en el texto, que toma de César Fernández Moreno (1967)– como lo era gran parte de la expuesta en *poesía buenos aires*. Y si bien es cierto que 1968 no es el contexto de producción del ensayo, sino 1963, como lo prueba el fragmento publicado en *Zona de la poesía americana* (Urondo, 1963), al cotejar ambos textos se advierte que las modificaciones introducidas para la publicación en libro tendieron a aumentar la virulencia del lenguaje contra cierta parte del invencionismo, la representada por Raúl Gustavo Aguirre:

“Todo esto tiene cierto tufillo, cierta petulancia ampulosa, típica de nuestra clase media. Los surrealistas no escapan a este tufillo...” (Urondo, 1963: 12).

“Todo esto tiene cierto tufillo, cierta ampulosa petulancia, típica del rastacuerismo que ejerce nuestra clase alta y que fascina a nuestra emulante clase media. Los surrealistas también impregnan sus ropajes con este tufillo, huelen tan mal como sus entonces adversarios” (Urondo, 2009: 55).

Unas líneas más abajo llama “intervencionistas” a los invencionistas con un claro sentido irónico, algo que no está en el artículo de *Zona...*, entre otros cambios en este mismo sentido que implicó la corrección para la edición del ensayo, el cual, además, presenta recurrentes tensiones y contradicciones entre justificar las posturas de *poesía buenos aires* y embestir contra sus argumentos.

El propósito de Urondo era hacer estallar lo que también para él había sido su refugio comunitario,⁴⁶ porque necesitaba lanzarse sin amparos hacia lo que consideraba

⁴⁵ Sería interesante indagar la gestación de esa desconfianza en Urondo, de la cual el artículo “Contra los poetas” y la pregunta que plantea en la encuesta de la revista *Zona de la poesía americana* sería un claro antecedente, incluso, por el modo en que es formulada, que anticipa una respuesta negativa: “¿La poesía sirve para algo?”, en *Zona de la Poesía Americana*, n° 2, Buenos Aires, diciembre de 1963, retirada de tapa y p. 1.

una realidad urgente y porque eso requería deslastrarse de cualquier pasado de concesión. Para eso no enjuicia tanto las posturas políticas, que permanentemente dispensa por la falta de perspectiva de los conflictos que pone en escena el peronismo y por la inmadurez de los protagonistas (“Es indudable que la falta de madurez política y social de estos jóvenes no ha facilitado las cosas, pero cabría preguntarse quiénes eran los poseedores de esa madurez”; 2009: 54). En lugar de eso, señala como contradicciones la heterogeneidad de las posturas de los poetas de poesía buenos aires, que ya se habían señalado al inicio de la revista como un modo de deshacerse de los dogmas impuestos y de respetar la individualidad de las búsquedas, y que en verdad funcionan como núcleos de tensión cuya variación se da en el tiempo y que dan cuenta del proceso de transformación poética del que es documento la publicación.

La perspectiva de Urondo analiza más profundamente que Alonso los postulados invencionistas; permanentemente señala su acierto en oponerse a lo que llama “cultura oficial” como una continuación de la postura revulsiva del martinfierrismo (“...la necesidad de rompimiento que aquella actualidad poética de entonces –elegíaca, quejumbrosa–, exigía”; 2009: 35); lo reconoce como antecedente que abre el camino para una poesía integrada “...con la realidad vital, emotiva y coherente del individuo...” (2009: 26-27); advierte el proceso de transformación poética que se da en *poesía buenos aires*, que “...pierde esa suerte de ‘eruptiva’ vanguardista que la aquejaba y va adquiriendo otra consistencia...” (2009: 31);⁴⁷ relativiza la taxonomía de invencionismo

⁴⁶ Se ha podido constatar en las fuentes que la participación de Urondo en la revista a partir de 1954 fue no solo activa, sino también central, a pesar de la juventud que tenía y que resaltan los testimonios. Véase el capítulo 5 para una profundización de su intervención, por ejemplo, en la incorporación de las únicas muestras narrativas que incluye la revista en sus 30 números.

⁴⁷ En el apartado “Revista *Poesía Buenos Aires*” reconoce esta transformación también en Aguirre: “...aquellos poetas eran muy jóvenes entonces y que sus reflexiones adolecen de una inevitable inmadurez, y de cierta tendencia a idealizar la actividad poética y a su protagonista. Los trabajos de

hiperartístico y surrealismo hipervital que había expuesto unos años antes César Fernández Moreno (1967); rescata la capacidad de nombrar la realidad que tiene cierta producción, fundamentalmente de Edgar Bayley y Francisco Madariaga; etc. Sin embargo, fue más prolífica su postura revulsiva hacia el movimiento, condensada en el último apartado titulado “Perspectivas”.

Tal vez a partir de esa crítica, poesía buenos aires ha sido utilizado como estribo para subirse a diferentes caballos: se lo ha calificado de “extranjerizante” para destacar el lenguaje vernáculo de ciertos poetas, de “epigonal” a la hora de distinguir la originalidad de algunos y de “ingenuo”, cuando se trata de resaltar el compromiso político de otros (Prieto, 2010, 2006; Jorge, 2012; Porrúa, 2001). Tributaria de esta posición es la lectura a vuelo de pájaro que hace Martín Prieto (2006), quien afirma que “el programa de *Poesía Buenos Aires* tuvo, entonces, mayor fuerza reactiva (...) que propositiva...” (2006: 374) y que marca las limitaciones del invencionismo en el rápido análisis de un poema de Bayley de 1963, justamente cuando el poeta ya había relajado hacía varios años su postura vanguardista, en lugar de confrontar su hipótesis con la producción de los años cuarenta, probablemente, sus únicos poemas netamente invencionistas.⁴⁸ El poco espacio con el que Prieto cuenta para analizar la poética en el contexto de una obra que pretende narrar la totalidad de la historia de la literatura

Bayley no acusan esas debilidades que las composiciones de Aguirre irían soslayando. Los poemas de Mario Trejo también se sitúan, ya en esa etapa inicial, en un ángulo más consistente...” (Urondo, 2009: 30). Unas páginas más adelante les descarga a estos últimos sus comentarios más críticos.

⁴⁸ Prieto incurre en otros errores interpretativos, posiblemente, por una lectura sesgada de la revista: al interpretar la antología “Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953”, que aparece en el n° 13-14, acusa a *poesía buenos aires* de ser demasiado crítica de las otras corrientes vanguardistas del momento, surrealismo y madí, sin considerar el carácter ampliamente inclusivo que caracterizó a toda la publicación; señala como “una extraña operación” la de colocar “en el centro de la escena a un poeta emblemático de la vanguardia europea”, Apollinaire, “...en vez de recentrar a un autor nacional marginado por la tendencia hegemónica de esa tradición...”, ignorando que *poesía buenos aires* fue una artífice fundamental en la valoración de Juan L. Ortiz, introducido por Paco Urondo y Miguel Brascó, y que armó su retablo de precursores con Gironde, Vallejo, Huidobro y Neruda.

argentina no lo exime de presentar al invencionismo como un constructo dogmático e invariable, en lugar de un proceso grupal de transformación de los cánones poéticos. No obstante, reconoce que *poesía buenos aires*

“...al promover de modo tan neto un reordenamiento del pasado, que no sólo impugnaba por superficial e inconsecuente a casi todo el equipo de los poetas de la vanguardia de los años veinte sino que, además, impugnaba por reaccionarios a los impugnadores de la vanguardia, a los poetas del cuarenta, generó una suerte de liberación de fuerzas –respaldada, además, por el giro retórico a favor de la imagen y en desmedro de la metáfora–, la cual permitió que en muy pocos años algunos poetas de la promoción anterior que habían comenzado a escribir al amparo de las convenciones generacionales se volcaran hacia una expresión más personal y, por lo tanto, más artística, y que simultáneamente otros, ya sí de la misma generación, pudieran desarrollar una obra nueva pero sin conexiones programáticas con el invencionismo” (Prieto, 2006: 374).

Parece una consecuencia demasiado importante para un grupo de poetas cuyo programa califica como reactivo. Prieto vuelve a retomar este argumento en un artículo más reciente (2010), donde acusa al grupo *poesía buenos aires* de “no haber entendido”, no haber tenido

“en cuenta la revolución social, política y económica que partió en dos la historia política, social y económica de la República Argentina a partir de, digamos, 1943, o 1945, o 1947, y frente a la cual tanto la obra de los cuarentistas como la de los surrealistas e invencionistas parecía ser inmune, como no lo fue ningún otro cuerpo social del país” (Prieto, 2010: 181).

En definitiva, los acusa de no haber reflejado no en la temática sino en el aspecto formal de la poesía esa transformación. Pero otra vez Prieto lee de manera sesgada, probablemente, a partir de la antología de Aguirre (1979) que, por su organización en temas, desarma las series originales de la revista y, por lo tanto, no advierte el proceso de transformación del poema y de la concepción poética que se da en el transcurso de la publicación. Así, homologa la producción vanguardista del invencionismo y el surrealismo con la del cuarenta por un supuesto valor de sublimidad dado a la palabra ya institucionalizada como poética, algo que al promediar el movimiento aquí estudiado

se procura socavar.⁴⁹ Esto constituye no solo un error metodológico, sino un riesgo pedagógico, puesto que puede contribuir a confundir esas poéticas tan disímiles y porque supone la literatura como un objeto cuyas transformaciones se dan de manera esporádica, puntual y deliberada, por acción de poetas clarividentes que son capaces de “entender” un proceso de transformación social como el peronismo, en este caso, destaca a Osvaldo Lamborghini y César Fernández Moreno.

La poesía tiene formas más sutiles y menos deliberadas de abarcar –disciernan los poetas o no– las instancias de transformación social. Así lo comprende Noé Jitrik (1963), en un estudio que, imbuido del estilo y la metodología que el autor había asimilado durante su paso por el grupo de la revista *Contorno* (1953-1959), puede colocarse en el lugar de la síntesis de esta disposición dialéctica de las interpretaciones del invencionismo y poesía buenos aires. “Poesía argentina entre dos radicalismos” (1963) analiza el desarrollo poético en nuestro país desde principios de siglo XX hasta su momento de enunciación, en relación con la transformación política y social, y poniendo atención sobre el vínculo con el público y sobre el epigonismo que, según Jitrik, era propio en nuestra poesía. Así reduce la vanguardia martinfierrista a “un nuevo tipo de epigonismo”, que “resumía realmente una serie de desechos de la vanguardia europea en su traducción peninsular” (1963: 7) y si bien reconoce su fuerza corrosiva sobre la poesía “oficial”, señala que su objetivo era reemplazar la conducción del proceso cultural; es decir, lee su operación de ruptura como mecanismo de legitimación y poder. Luego subraya el fuerte epigonismo de *Sur* con respecto a los modelos

⁴⁹ Incurrir en algunos otros errores: coloca al invencionismo en una filiación surrealista sin problematizarla, al leer un artículo de Bayley de los años ochenta donde hace una autocrítica y no da cuenta del origen cubo-constructivista del movimiento; también vincula la idea de “elección objetiva” con el correlativo objetivo T.S. Eliot, que Bayley toma en realidad de Reverdy vía René Char, manteniendo de ese modo una coherencia con las primeras filiaciones creacionistas del movimiento (Prieto, 2010).

Europeos y el aislamiento del público de la generación del 40, que desperdició, según su óptica, un momento fundamental para revertir la disgregación entre poesía y gente, porque estos poetas no supieron expresar “el nuevo modo vital del país” (1963: 9).

En esa circunstancia de disgregación con el público, reconoce el momento de la vanguardia invencionista, surrealista y madí como “...una resultante de la crisis que viene carcomiendo la poesía argentina y significa un alto, un momento de autoconsideración” (1963: 10), que se vive como un repliegue del público a fin de asumir un tiempo de conformación de una poesía nacional con la esperanza de recuperar posteriormente la función comunicativa. Se trataría de una preparación para la socialización y la desepigonización posterior. En este sentido, el análisis de Jitrik coincide con un modo de pensar la vanguardia como estética de umbral, porque su interpretación como un momento de retirada, experimentación y elaboración la muestra como un paréntesis, como lo que ya no puede ser y lo que todavía no ha cobrado forma.

Además señala la mitad del siglo como el verdadero momento vanguardista, porque es la instancia en que se produce una real transformación poética. Esta perspectiva coincide con el enfoque de las artes plásticas: las experiencias abstractas de Pettoruti durante los años veinte se deben a influencias futuristas y experimentaciones cubistas y las de Xul Solar, a su interés por el expresionismo alemán –casos similares se interpretan en la escultura de Sibellino, Curatella Manes y Vitullo–, experimentaciones que abandonan a partir de la década de 1930 (Lauria, 2003), son estudiados como antecedentes de la verdadera primera vanguardia abstracta argentina: el concretismo a partir de 1944. Esto se fundamenta en su funcionamiento grupal, la experimentación plástica y programática, y la producción teórica y reflexiva que ejercen tanto en la

Asociación Arte Concreto-Invención como en el grupo Madí (García, 2011; Lauria, 2003).

Otra lectura de síntesis, aunque con menos lucidez, puede advertirse en *La realidad y los papeles* de César Fernández Moreno (1967), porque destaca la necesidad del invencionismo de buscar un lenguaje nuevo, de "...una poesía no elegíaca, más vital que la del 40..." (1967: 320) y también advierte cierto proceso al señalar que "...a partir de su inicial posición invencionista, van luego flexibilizándose..." (1967: 324). Pero Fernández Moreno critica la teoría del lenguaje poético del invencionismo por su afán de dotar a la palabra de un sentido nuevo, inventivo, eludiendo los encadenamientos lógicos, porque esa operación tiene un límite muy estrecho en la construcción de sentido y porque resulta complejo rehuir permanentemente el significado corriente de las palabras. Y sin embargo, no observa que los invencionistas se dieron cuenta muy pronto de las limitaciones de su práctica, tampoco repara en los motivos de esa operación y, aunque reconoce en esta vanguardia "hiperartística" la intención de ir de la palabra a la realidad, en lugar de la realidad a la palabra como la poesía tradicional, no se pregunta por los motivos de semejante negación ni vincula el desarrollo de la corriente conversacional con los resultados del procedimiento, sino con la continuidad del estilo inaugurado por su padre, el poeta Baldomero Fernández Moreno.

En la línea sintética de Jitrik, que advierte las falencias del grupo, sus hallazgos y su lugar en la historia de la poesía, pueden ubicarse otros estudios. Daniel Freidenberg (1999), al analizar las poéticas Gelman y Lamborghini, lee una continuidad dialéctica entre la vanguardia del invencionismo y el coloquialismo posterior, en la cual Urondo sería la instancia de inflexión que permite incorporar todo lenguaje a la poesía; de este modo, coloca correctamente al interior de la vanguardia a este poeta, cuya insistencia en

un lenguaje poético desprovisto de palabras prestigiosas era un precepto que traía de poesía buenos aires. Además, junto con García Helder (1999), este crítico coincide con Jitrik en que es la caída del peronismo la que abre la instancia de lo conversacional. Giordano (1983), en su análisis de la poesía de los años cuarenta y cincuenta, procura explicar las bases teóricas del invencionismo a partir de los textos expositivos de Edgar Bayley y de esa manera advierte el necesario proceso que la práctica poética obligó a transitar a los poetas del movimiento, quienes supieron asumir el desafío en una clara ampliación de sus preceptos teóricos.

Por último y más recientemente, Mariano Calbi (1999) hace una síntesis de poesía buenos aires que resulta apretada en las pocas páginas que le dedica, porque procura ser exhaustiva. Allí explica muchos postulados del invencionismo y esclarece que las múltiples definiciones del poeta y la poesía en la revista no responden a una excesiva voluntad programática –Prieto la describe como “una revista programáticamente programática” (2010: 177)–, sino a la voluntad de multiplicar la conciencia poética y representar su inascequibilidad. Además, lee con justicia los textos reflexivos de Raúl Gustavo Aguirre y su poesía, al advertir que su búsqueda de pureza no está vinculada a una trascendencia por fuera de lo humano, sino a una capacidad comunicativa esencial del poema, a la que puede alcanzar todo hombre, no solo el poeta. Sin embargo, no advierte el proceso de transformación que se produce en las poéticas de la revista y no analiza la transformación en el tiempo.

En definitiva, el invencionismo y poesía buenos aires carecen de un estudio exhaustivo e integral, que considere su filiación cubo-constructivista, y que analice el movimiento a partir de su producción conjunta, no desde sus poetas más prominentes de manera aislada. Tampoco existe una reflexión que explique en términos estéticos el

salto que se produce en el aspecto formal desde la poesía practicada en los años cuarenta a las poéticas de los años sesenta –con excepción de quienes atribuyen el cambio al talento de poetas específicos o a las condiciones del contexto político social–, ni la transformación que se produjo en los mismos invencionistas. Esa grieta en la historiografía de la poesía argentina se hace más abrupta para el periodo netamente invencionista, esto es, desde 1944 hasta 1952; sin embargo, la práctica interdisciplinaria de esta vanguardia en esa etapa habilita a apoyar el estudio en la historia del arte, que ha producido algunas investigaciones sólidas sobre el arte concreto (García, 2011; Lauria, 2003; Longoni y Mestman, 2008). Este trabajo no se propone cubrir el vacío para generar homogeneidad en la linealidad histórica, sino para pensar críticamente este hueco de la historia como uno de esos momentos en que, en una etapa de fuerte transformación, la literatura tiene la necesidad de detenerse a barajar para jugar la siguiente mano.

1.3 Nostalgia del futuro

Toda vanguardia que cumpla con el ciclo completo de transformación, es decir, que no solo cambie la disposición del campo intelectual, sino que transformen la palabra y con ella la vida (Jitrik, 1995), está condenada no al fracaso, sino a su propia extinción, porque si encarna el inconformismo de lo que ya no es y la impotencia de lo que todavía no cobró forma, su operación únicamente se consume en el futuro para el que se sacrifica (Badiou, 2005). Como un fósforo que hace una chispa cuando recién enciende y luego se consume más lentamente, el hiato que se produce entre el inconformismo y la impotencia de la vanguardia no es una nada, un paréntesis insignificante, sino la

apertura de una potencialidad, y es en esa potencia donde radica su poder de transformación, aunque se extinga en encender la mecha.

Ese ha sido una vez más el caso del invencionismo y su continuación en el grupo poesía buenos aires, que conocían su destino porque eran conscientes de la historicidad del arte: si su punto de partida fue el inconformismo por un lenguaje poético perimido para una sociedad en transformación, el arco de su operación implicó modificar ese lenguaje hacia formas menos sacralizadas y luego plantear una salida de la retórica vanguardista como discurso que ya percibían agotado. Probablemente, la puesta en práctica de esas operaciones haya sido la causa de su extinción porque la misma fuerza potencial y corrosiva de la innovación crítica modificó los planes y dogmas iniciales, y llevó a desarmar el formato vanguardista de la poética. El olvido posterior en la historiografía de la literatura obedeció al mismo impulso de autosacrificio, porque la crítica puso su atención sobre las manifestaciones posteriores que usufructuaron los cambios que predispuso esta vanguardia.

Si, como afirma Bürger, "...el *status* de autonomía del arte (...) es fruto precario del desarrollo de la sociedad en su totalidad" (2000: 66), las vanguardias advierten ese estado de situación y lo viven como una nostalgia por la época pasada en que el arte formaba parte de la práctica cotidiana. Esto significa que en la conformación misma de esos movimientos hay un componente nostálgico: aunque quieren romper con su pasado inmediato, su propósito es volver a una situación anterior en que el arte formaba parte de la vida, un Edén futuro donde no solo no existe la sociedad burguesa, sino tampoco las instituciones intermediarias, como la religión y el Estado. Efectivamente, no es una añoranza que pretende volver a lo anterior, como sucedía en el clasicismo, sino que se

deposita en lo que vendrá; pero ambas formaciones desarrollaron conjuntos de normas con las cuales ejercieron la nostalgia, ya se llamen unidades aristotélicas o manifiestos.

Ese estado de nostalgia tiene consecuencias en la asunción de un presente de crisis y cambio, la cual toma forma en las vanguardias como una pulsión política que articula lo individual y lo colectivo en un mismo dispositivo común de enunciación. En el plano poético esa enunciación política se realiza de modos particulares, no siempre dentro de la coherencia estatuida de la lengua, poniendo a su vez en crisis sistemas y modos de producción y recepción. Frente a la supremacía de dos lenguajes hegemónicos del periodo, el pujante discurso peronista y el discurso aristocrático en repliegue, el invencionismo se decidió a desmontar el lenguaje y a plantear frente a dos lenguas tan lógica e ideológicamente consolidadas una ilegibilidad, que en la perplejidad de su experiencia contribuyó a desautomatizar el vínculo entre individuo y sociedad (Adorno, 1983). Pero una vez caído el peronismo, la lógica antagónica de los discursos cobró una nueva configuración, por lo que el lenguaje poético desarmado no tenía la misma potencia; entonces el invencionismo rearmó su lengua y la abrió a una expresión llana y corriente, ejercicio que se llevó a cabo en poesía buenos aires.

La nostalgia es entonces componente de la utopía de cualquier vanguardia, que no determina otra cosa más que el inconformismo por la actualidad, el cual podría pensarse como una vuelta de tuerca a la definición de Jauss (2004) de lo moderno como actualidad de lo actual. La expresión del júbilo creativo es una lógica autodefensa de esa nostalgia, porque resulta lo único auténtico y palpable. De modo que nuestra propia añoranza de la ruptura, la injerencia política, el origen europeo perdido y la práctica comunitaria de la vanguardia es una evocación en segundo plano, una nostalgia de la nostalgia que las innovaciones auguradas por estos movimiento no pudieron cubrir. Es

Un conjuro para la vanguardia

preciso entender el modo en que la vanguardia ejerció la nostalgia para deslastrarnos de la propia, dejar de buscar el origen perdido, justo ahora, cuando el empacho de novedades es inminente.

The image features a minimalist design with a white background. A large, diagonal shape is composed of a black trapezoidal section and a purple triangular section at the top right. Another purple triangular section is located at the bottom left. The text is positioned in the upper left and lower right areas.

capítulo 2

el fin de la
elocuencia

*As marxists you know that ideology is in form.
And that's the great lesson avant-garde
has leaved us.*

Hydn White¹

Para la mitad del siglo hacía rato ya que el porteñaje chamuyaba otro caló. Aunque persistían algunas vacilaciones –la alternancia entre el voseo y el tuteo, la distinción entre el habla culta y la popular en los distintos ámbitos sociales, la desaprobación del lunfardo y su amplio uso– el momento climático de transformación lingüística y ruptura con el español peninsular había ocurrido hacía un par de décadas atrás (Di Tullio, 2009, 2003; López García, 2009); la inmigración ya había hecho sus aportes sustanciales al dialecto rioplatense y al argot; la estandarización estaba dando sus primeros frutos en la unificación del idioma y los hijos de inmigrantes no solo podían hablar sin acento extranjero, sino también escribir en a lengua de Buenos Aires, como muestran las aguafuertes de Arlt. Un acento propio, mezcla de las armonías criollas, italianas y andaluzas, había consolidado la cadencia que ahora suena a tango y arrabal. Sin embargo, la poesía, con algunas excepciones y sin contar a los poetas de la canción ciudadana que se circunscribían a un ámbito específico, parecía resistirse a esa transformación fonética y simbólica. A pesar de la eclosión vanguardista de los años

¹ Apunté estas palabras en la conferencia que Hayden White brindó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA el 14 de abril de 2011 con el título “The Practical Past”. Hasta donde tengo conocimiento, no hubo una edición de ese encuentro. La edición del artículo del mismo título (*Historien*, vol. 10 (2010), disponible en: <http://www.historeinonline.org/index.php/historein/issue/view/2>) no contiene esta frase.

veinte, una autofiguración elevada la hacía reproducir endecasílabos y referencias a la mitología antigua.

Mil novecientos cincuenta fue también el Año del Libertador General San Martín para las publicaciones periódicas argentinas. La promulgación de la Ley 13.661, que regulaba la conmemoración del centenario de la muerte del prócer, no se debía únicamente a la voluntad de expresar fervor patriótico, sino que era parte de una renovación de ciertos sentidos simbólicos de la historia que procuraba situar el “tiempo del peronismo” entre uno de los momentos excepcionales del proceso de construcción de la Patria: Revolución de Mayo, hazaña sanmartiniana y luego la del todavía flamante primer gobierno de Juan Domingo Perón. Y si bien la designación del año solo refería a ese proceso de revisión histórica, muchas otras operaciones de resignificación simbólica se venían dando desde incluso antes de la era peronista, algunas de las cuales habían llegado a un punto de cristalización para ese año o bien se habían acentuado.²

El proceso de conformación de una nueva sociedad de masas en Buenos Aires venía gestándose desde hacía unas décadas atrás con la explosión de la inmigración europea y la migración del interior hacia la ciudad, a causa de la incipiente pero continua industrialización (Plotkin, 1993). Perón había sabido captar la simpatía y los votos de centenares de miles de argentinos a través de las mejoras en las condiciones de vida que ofrecían las conquistas sindicales de los últimos años. Pero ese cambio político no era únicamente material, sino que derivó en una profunda y veloz modificación en las relaciones sociales: “No se trató solamente de indudables beneficios materiales;

² “...los intentos por parte del régimen de ‘peronizar’ el Estado y la sociedad se profundizaron. La ‘doctrina’ peronista se transformó en el *leit-motiv* de la propaganda oficial, mientras programas de adoctrinamiento peronista fueron establecidos en escuelas públicas y organismos oficiales. (...) Los efectos de esta tendencia se hicieron evidentes durante la celebración del Año del Libertador General San Martín en 1950. (...) Además, a medida que la capacidad del régimen de proveer beneficios concretos se vio limitada por la crisis económica de 1949, el énfasis fue puesto cada vez más en los intercambios simbólicos” (Plotkin, 1993: 126).

aquel fenómeno también fue acompañado de una caída de la deferencia de los sectores populares hacia las escalas superiores de la sociedad. Esto es, se quebró el reconocimiento que, en sistemas jerárquicos, *los de abajo* deben profesar a *los de arriba*” (Terán, 2008: 259; el énfasis es del autor).³

Aunque esos cambios no se daban únicamente como consecuencia de los años peronistas, sino que eran la concreción de un proceso iniciado varias décadas atrás, al devolverle la entidad que la clase obrera había visto irse con Yrigoyen, la transformación se aceleró y parecía no tener ya vuelta atrás. La mitad del siglo mostraba sus consecuencias de manera palpable en todos los órdenes y, lo que era más importante, se trataba de una tendencia ya irrefrenable desde la sociedad tradicional, patriarcal y predominantemente rural hacia la sociedad moderna, urbana y de masas. Lógicamente, ese tránsito no se daba sin conflictos; más bien evidenciaba la redefinición de las identidades políticas, sociales y culturales (Plotkin, 1993), y la lengua, como ámbito donde se juegan esas relaciones, era un campo particular de tensión. La política de estandarización, que buscaba unificar la multiplicidad de lenguas producto de la inmigración y para eso seleccionaba “...una sola forma correcta [y] exigía inhibir el cambio lingüístico...” (Di Tullio, 2009: 571), se volvía en contra al

³ En términos de reglas discursivas, conciencia efectiva o figuración es lo mismo, dado que estas regulan las prácticas discursivas de lo enunciable y lo no enunciable en la formación discursiva (Foucault, 2002a). El hecho de que las masas trabajadoras sintieran su supremacía, regulaba de cierto modo lo que se predicaba acerca de cada sector. Tal como ha evidenciado Silvia Sigal, esta era la apreciación del primer Germani, quien en 1956 diferenciaba esa potestad del ejercicio político: “...la parte efectiva de esa demagogia no fueron las ventajas materiales, sino el haber dado al pueblo la experiencia (ficticia o real) de que había logrado ciertos derechos y que los estaba ejerciendo (...) Los trabajadores que apoyaban la dictadura, lejos de sentirse despojados de la libertad, estaban convencidos de que la habían conquistado. Claro que aquí con la misma palabra libertad nos estamos refiriendo a dos cosas distintas; la libertad que habían perdido era una libertad que nunca habían realmente poseído: la libertad política a ejercer sobre el plano de la alta política, de la política lejana y abstracta. La libertad que creían haber ganado era la libertad concreta, inmediata de afirmar sus derechos contra capataces y patronos, elegir delegados, ganar pleitos en los tribunales laborales, sentirse más dueños de sí mismos. Todo esto fue sentido por el obrero, por el trabajador en general, como una afirmación de dignidad personal” (Germani, G. 1962. *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, citado en Sigal, 2008: 273).

plantear un sistema de pureza del idioma que dejaba al habla cotidiana siempre en falta. En otras palabras, aunque la multiplicidad idiomática se había mitigado un poco en Buenos Aires, la esquizofrenia entre la norma y el uso que era frecuente en los veinte (Di Tullio, 2009; García, 2009), persistía.⁴

En ese contexto, algunos espacios de producción simbólica permanecían como reductos de la cultura liberal y cosmopolita que en general había caracterizado a la élite a cargo del poder durante la Década Infame (Plotkin, 1993), donde cada vez con más frecuencia afloraban algunas tensiones producto del cambio social. Las revistas culturales eran voceras de esa cesura: por un lado, reproducían el mismo ideal de literatura como discurso cultural elevado, internacionalista y a la vez restringido a determinados grupos,⁵ que había estado en boga desde hacía dos décadas atrás; por otro, comenzaban a reflejar algunas disyuntivas que serían cruciales en la década siguiente, como la escritura de minorías vs. la escritura para el público amplio, la ruptura y la innovación vs. los clásicos, regionalismo vs. vanguardia, etc.

La literatura es “un territorio privilegiado donde la producción de sentido cultural y social desnuda sus mecanismos esenciales” (Avellaneda, 1983: 10), pero la poesía tiene modos particulares y menos directos de interactuar con esos sentidos heterónomos, de intervenir e, incluso, de reposicionarse con respecto a los cambios dados en la superficie social. Las figuraciones de lo poético, es decir, el conjunto de

⁴ Algunos estudios sobre las representaciones de la lengua nacional incluso señalan una tensión entre quienes valoraban la herencia hispánica y los movimientos lingüísticos independentistas que “...constituyen la ‘contradicción performativa’ que origina las representaciones actuales sobre la lengua en Argentina” (López García, 2009: 386; Moure, 2004; Glozman, 2008).

⁵ Como se ha analizado en el capítulo I, en ocasiones los grupos culturales funcionan como una comunidad que se recorta de su propia clase para adelantar con sus aportes un desarrollo específico de su sociedad (Williams, 2004). El conjunto nucleado en la revista *Sur* funcionó de esa manera, pero tal como en el grupo Bloomsbury que analiza Williams (2004), los cambios que introdujo no produjeron escándalo porque articulaban su posición con una “norma civilizada”. Así, en muchos aspectos entre los que se incluyen la figuración de lo poético, este grupo y otros de poetas subsidiarios funcionaron como reducto de permanencia de viejos ideales, al interior de órganos de renovación que consideraban muchas transformaciones en el marco de un liberalismo internacionalista (King, 1989).

reglas que determinan lo que se considera poesía, demarcan los modos de acción al interior de esta praxis literaria, porque delimitan lo que es posible enunciar desde allí y la autoridad con que se lo afirma. Para mediados del siglo XX, aquello que era considerado poético –no necesariamente la práctica poética, no necesariamente los posicionamientos políticos y/o sociales de los poetas, aunque también participan de cierto modo–, tal como aparecían en las revistas culturales porteñas, se mantenían aparentemente alejadas y resguardadas de cualquier transformación que se daba en el plano social, cultural y aun lingüístico.

La lengua escrita era señalada como el territorio de la corrección del idioma, en “...desprestigio de las prácticas lingüísticas de la oralidad, asociadas con la barbarie” (López García, 2009: 393), que la política de estandarización había convertido en un imperativo (Di Tullio, 2009). La poesía era a su vez un recorte de lo más elevado del lenguaje, porque se colocaba en ella un valor de verdad que la vinculaba con una trascendencia esencialista, que incluso podía llegar hasta cierto absoluto de la lengua. Ese ideal de lo poético persistía en el imaginario popular incluso después de surgido y apagado el fervor vanguardista de los años veinte. La poesía había mantenido para el público cierto prestigio: era materia privilegiada en la enseñanza de las escuelas y todavía gravitaban las grandes figuras emblemáticas de un Darío o un Lugones. Se trataba del ideal aristocrático que el martinfierrismo no había logrado ni persistido en desarticular: muchos de sus miembros habían elaborado su propio *rappel à l'ordre* durante los años treinta y algunos se integraron a la revista *Sur*.⁶ En los umbrales de los cincuenta y posteriormente, sus principales figuras abjuraban ya de los principios

⁶ “El escritor profesional y el académico profesional habían surgido para ocupar parte del terreno que antes fuese prerrogativa de la oligarquía. Del mismo modo, *Sur* uniría a los escritores de las viejas familias, con profesionales y académicos” (King, 1989: 26), y para eso elevaba el estatus cultural de sus colaboradores hasta formar parte del nosotros restringido que producía la revista de Ocampo.

vanguardistas, la mayoría de sus renovaciones habían quedado en el camino, como expresión de un momento ya superado, y apostaban por géneros tradicionales como el policial y la poesía de formas clásicas.

En las antípodas de este paradigma, el sainete criollo mantenía cierta vigencia y el tango florecía en su época más popular, propagando una retórica de barrio y vida cotidiana aceptada por su mismo público como un género menor, de verdades indiscutibles pero de menor trascendencia, por estar atribuidas a filósofos de arrabal. El lunfardo, argot de los bajos fondos porteños, había nacido junto a la canción popular al despuntar el siglo, nutrido por un universo plurilingüístico producto de la ola inmigratoria (Conde, 2011).⁷ Era así un esperanto porteño que entendían todos, pero que muchos decidían no ejercer: lejos de ser un instrumento para simplificar la comunicación entre hablantes de diferentes idiomas (Conde, 2011), manifestaba tanto el malestar con la lengua heredada que no se sentía propia, como una necesidad de renombrarlo todo de manera radical o dando vuelta el idioma, hablando al *vesre*. Y aunque el *lunfa* era conocido en los ámbitos intelectuales, era parte de una cultura popular que todavía pugnaba por la validación que le permitiera conformar la identidad nacional que ejercía de hecho.

Se sabe que el peronismo fue una máquina de subsumir discursos y transformarlos, adaptarlos y adoptarlos para integrarlos al propio. Tal fue el caso “...del nacionalismo, el sindicalismo, el catolicismo, el socialismo, la formación militar de Perón, etcétera. En la mayor parte de los casos, esta integración se realizó mediante una

⁷ El período de la mayor inmigración en Argentina se da entre 1890 y 1950. Aunque es cierto que las guerras mundiales produjeron un efecto de desaceleración de ese proceso de cambio de la población, a partir de la década de 1920 la mitad de los porteños eran extranjeros. No debe soslayarse tampoco la ola inmigratoria producto de la Guerra Civil Española y los flujos provenientes del campo hacia la ciudad. Sin duda esto tuvo que haber incidido en la experiencia cotidiana de la comunicación y de las transformaciones lingüísticas.

redefinición de los términos originales de dichas referencias y la ‘peronización’ de su simbología.” (Caimari, 1995: 322; Sigal y Verón, 2004; Plotkin, 2007; 1993). Pero la misma práctica de apropiar prédicas para mantener la hegemonía discursiva, generaba núcleos de resistencia entre quienes se rehusaban a subsumirse o que veían sus discursos arrebatados. Esa situación, que alimentaba al antiperonismo inconciliable, originó una polarización discursiva que se agudizó en los últimos años del gobierno de Perón (Caimari, 1995), la cual dejaba fuera del campo de juego a la vanguardia.

Por empezar, estaba naturalmente apartada de los círculos intelectuales tradicionales, porque sus artistas y poetas provenían de otro ámbito social, pero fundamentalmente porque no se interesaron por ingresar a espacios donde su intención transformadora tendría resistencias o sería asimilada a discursividades propias,⁸ a diferencia de los vanguardistas de los años veinte que pujaron por el reconocimiento de sus antecesores (Sarlo, 1997; Ledesma, 2009). Además, la vanguardia artística, tanto plástica como poética, nunca fue una instancia de interés peronista: por un lado, proponía una experimentación que no ofrecía ninguna funcionalidad a la doctrina justicialista; por otro, reunía a un grupo minoritario, que por decisión propia se mantenía al margen, con lo que no había nada allí para asimilar o expulsar.

Esa puesta en disponibilidad del arte vanguardista por parte del discurso que estaba llevando a cabo una fuerte transformación social era retribuida con el mismo desprecio por parte de los artistas invencionistas que, desde su ideología de izquierda, veían a Perón como un líder populista de derecha, el cual no podría y no querría catalizar una auténtica transformación progresista. Y si bien el peronismo planteaba una gran conversión, dejaba pendiente el cambio formal en el plano artístico, lo cual para

⁸ Tendría que avanzar la década de 1950 para que la propuesta del arte concreto tuviera cabida en las revistas que formaban parte del establishment cultural, como *Sur* o *Saber Vivir*, de la mano de Jorge Romero Brest (García, 2011).

estos artistas lo reducía a una innovación a medias o aparente. En busca de la novedad de las formas, la vanguardia de mediados de siglo no podía encontrar en el peronismo la cristalización de su deseo. Quedó así apartada, por un lado, de la discursividad tradicional, de los círculos intelectuales aristocráticos y, a su vez, del nuevo discurso que disputaba la hegemonía y proponía una transformación.

En tanto que no había lugar para posiciones intermedias, que su naturaleza no le permitía identificarse con los ámbitos tradicionalistas y que el peronismo no daba lugar a la transformación de las formas aspirada, la vanguardia quedó en un limbo político que le quitó fuerza, pero le otorgó la libertad necesaria para la experimentación. Ese esquema de viejos conflictos y surgimiento de nuevos se reproducía en las publicaciones periódicas y es posible leerlo en los distintos tipos de revistas: el ideal de *Sur* se extendía en las pequeñas revistas de poesía como *Huella*, *Disco*, *Verde Memoria*; la discursividad peronista daba lugar a la poesía en órganos propios como *Sexto Continente* o *Mundo Peronista*; las iniciativas de vanguardia mantenían vigente el surrealismo u ofrecían el invencionismo como un modo de interferir esas figuraciones de lo poético que reproducían formas tradicionales en órganos independientes como *A Partir de Cero*, *Letra y Línea* o *poesía buenos aires*.

A partir de la idea de que los enunciados están en relación con otros enunciados (Foucault, 2002) y que la entidad discursiva de lo poético estaba dada por reglas que delimitaban el objeto poesía, este capítulo recoge algunas de esas figuraciones que coexistían a mediados del siglo XX en Buenos Aires y las líneas de dispersión de esas figuraciones que la vanguardia introdujo no como una variación temática sino netamente formal, que interpelaba tanto las figuraciones tradicionales como las adoptadas por los sectores peronistas. Las formaciones antiguas se advierten como un

uso insistente de la elocuencia, entendida como esa zona del lenguaje vinculada al buen decir, al habla apropiada, pero que también usa ciertos recursos para conmover o persuadir los cuales, por su insistente uso en poesía, pierden su naturalidad y se transforman en una retórica anquilosada. Todo esto da cuenta de un momento de transformación de la formación discursiva de lo poético y coloca a la vanguardia como su ámbito de incubación de las nuevas reglas de esa formación.

El análisis aborda las publicaciones periódicas de los años cuarenta y cincuenta mencionadas anteriormente, que resultan representativas de las figuraciones poéticas señaladas. A su vez, se ha complementado con referencias a otros textos que resultaron pertinentes. Los poemas analizados se han escogido casi azarosamente de un conjunto insistente en las cuestiones que se señalan, procurando no seleccionar casos que sobresalgan por su excepcionalidad. Esto es así porque dar cuenta de tan diferentes aspectos discursivos obliga a realizar recortes que de un modo u otro resultan caprichosos. En este trabajo conviven autores conocidos ahora y desconocidos en la época, conocidos ahora y antes, y los siempre poco conocidos, pero que todos juntos conformaron el universo de lo publicado y lo publicable en el momento. Las referencias al plano histórico procurarán no ejercer una sobredeterminación del contexto político-social sobre el ámbito de la literatura, sino de señalar los modos en que la poesía responde y se reacomoda, no solo porque nuevos tiempos requieren nuevas expresiones, sino porque las reconfiguraciones modifican la capacidad de producción de sentido de las expresiones vigentes antes del cambio. Por eso, se pensará la poesía y las figuraciones que de ella se sostienen como un discurso en relación dinámica con su contemporaneidad, que como tal es un hecho social y, por ende, un hecho histórico.

2.1 Un lenguaje entre dos extranjerías

La literatura forma parte del discurso y, en ese sentido, construye representaciones de la coyuntura a partir de la formación discursiva en la que está inscrita, a la vez que contribuye a reproducir esa misma formación o a modificarla mediante subversiones. Las reglas que legitiman lo que está por fuera o por dentro de cierta área del conocimiento o del arte modelan lo enunciable en ese ámbito. Enfocarse sobre esas regulaciones, en este caso, de lo que es considerado poético en un determinado momento, permite dar cuenta de los valores atribuidos en los intercambios discursivos en que está inscrita. Entre la Argentina del Centenario y la mitad del siglo, aquello considerado poético estuvo en directa relación con la discusión acerca del lenguaje nacional, la cual estaba vinculada a su vez con la construcción de la nacionalidad, la unificación de la población que tenía un alto porcentaje de inmigrantes y la consecuente política de estandarización de la lengua, que era necesario ordenar como ámbito simbólico en el que entraban en relación los diferentes grupos sociales.

Esa búsqueda de homogeneidad de un lenguaje nacional se basó sobre la norma de la lengua escrita (López García, 2009), en cuyo interior la literatura y particularmente la poesía se recortaban como una pieza discursiva de mayor autoridad y prestigio. A mediados de siglo en Buenos Aires, la poesía era depositaria de un valor de verdad otorgado a su misma formulación. En tanto que era considerada la consumación del artificio más puro de la lengua, los ideales de corrección puestos en vigencia por la política de estandarización (Di Tullio, 2009) la convertían en la expresión privilegiada de ese ideal.⁹ Para esa época la poesía todavía estaba presente en la mayoría de los

⁹ La política de estandarización de la lengua en Argentina fue parte en el siglo XX de la construcción de una identidad nacional unificada, proceso considerado necesario debido a la gran inmigración recibida. El proceso no estuvo exento de tensiones, entre las cuales se encuentran la disputa con la supremacía de español ibérico o la necesidad de delimitar una variedad dialectal propia, que reivindicara el voseo y la

impresos: se publicaba en los periódicos de grandes tiradas y en las revistas especializadas, pero también en las revistas femeninas, en las de cultura general e incluso era materia obligada en los libros de texto. Aprender en la escuela primaria una poesía, además de ejercitar la memoria y mantener vivo el arte declamatorio, sostenía la atención sobre la sonoridad o la musicalidad que ayudaban a retener el buen decir en el momento en que ciertos poetas ya adscribían a una concepción espacial de la letra sobre el blanco de la hoja.¹⁰

Era en ese contexto que figuras como Hernández, Darío y Lugones, entre otros, permanecían en la memoria colectiva como las voces propias de un género que se mantenía vigente como objeto discursivo elevado, que las propias reglas de formación habían creado. Aunque el lugar de esos poetas había sido discutido por los vanguardistas de los años veinte, luego de esas operaciones críticas, su papel había quedado inalterado. La imagen del poeta diplomático, de la elocuencia como rasgo que hermanaba lo poético y lo político, propia de un ideal del siglo XIX,¹¹ no cayó de un día

caída de la /d/ final, entre otros fenómenos fonéticos y gramaticales. Ángela Di Tullio (2009) analiza este proceso durante la década de 1920, momento en el cual algunos escritores procuraron "...explotar la diferencia –brecha o matiz– [dialectal] para la construcción de la lengua literaria" (2009: 570-571). La preocupación por el dialecto propio o por la pureza del idioma continuó siendo de interés para los escritores argentinos –Di Tullio (2009) refiere el caso de Arlt y la posterior polémica de Borges, Américo Castro y los encargados del Instituto de Filología de la UBA (Bordelois y Di Tullio, 2002). Fuera de la literatura, el peronismo "...pasó de la encendida hispanofilia inicial al fomento de la variedad argentina del español en el segundo Plan Quinquenal, en consonancia con una posición más nacionalista" (Bein, s.f.; Glozman, 2008), lo que retomaba el interés político por la lengua. En el caso de la poesía, la cuestión reviste particular interés por el lugar que se le daba al género en la construcción de la lengua, una cuestión que sin duda requiere de un estudio aparte, que a su vez vincule el tema al lunfardo y el tango.

¹⁰ Víctor G. Zonana señala el rol fundamental de las instituciones educativas en la recepción discursiva de la literatura: "...las concepciones acerca de la literatura y las normas que regulan su producción y recepción operan, podría decirse, desde el primer momento en que se produce un acercamiento sistemático, 'institucional' entre las obras y sus lectores potenciales" dado que "la conciencia literaria es albergada en las instituciones educativas: desde hace siglos leemos literatura y le adjudicamos ciertos atributos y valores porque aparece como contenido curricular con finalidades pedagógicas específicas" (Zonana, 2010b: 12). En la actualidad, la poesía parecería haber perdido terreno en el plano pedagógico.

¹¹ Badiou reconoce este tipo de figura en Saint-John Perse: "en continuidad y como consolidación de la figura claudeliana del poeta diplomático, con un lado mandarín chino (escribo estrofas sobre el exilio y la inconstancia de las cosas humanas, pero no deo que nadie ignore que soy subsecretario del emperador), Saint-John Perse establece una figura que, en pleno siglo XX, perpetúa las circunstancias del siglo XIX. Es verdaderamente un hombre de la Tercera República, un hombre de la época del imperialismo tranquilo

para el otro en la concepción cultural de la literatura como consecuencia de la actitud iconoclasta del martinfierrismo, sino que fue mutando a medida que los procesos en el ámbito de la poesía se completaban y afianzaban, algo que llevó años de avances y retrocesos.

Efectivamente, sin restar importancia a la empresa renovadora de *Martín Fierro*, que “...se propuso naturalizar una ficción de mundo que tuviera como *axis* la renovación nacional de tipo vanguardista, el valor de lo nuevo propio” (Ledesma, 2009b: 187), sus juegos iconoclastas fueron a menudo ambiguos –recuérdese el vínculo cambiante con Lugones (Ledesma, 2009b)–, al punto tal de que su adscripción vanguardista fue interpretada como una operación de legitimación y posicionamiento al interior del sistema literario (Sarlo, 1997; Ledesma, 2009b): “La vanguardia [de los veinte] (...) nunca rechazó el sistema literario del momento: antes bien estaba impaciente por socavar los valores tradicionales y, que en cambio fuese su propia obra la que contara con apreciación y recompensa” (King, 1989: 29). Ciertamente con menos radicalidad que el surrealismo con respecto al simbolismo, y con el creacionismo como modelo (Ledesma, 2009b), el ultraísmo de sus páginas, que se basaba en el remozamiento de la metáfora por la cual el sentido quedaba oscilando entre los dos términos de la comparación, modificó y dio por concluido el modo modernista de poetizar. Pero el procedimiento pronto fue volviéndose común y produciendo acostumbramiento, cuando no faltaba quien, como Borges, lo desmentía apenas poco después de haberlo introducido en Buenos Aires (Ledesma, 2009b).¹²

y del Estado bonachón, un hombre de la sociedad de clases civilizada y ahíta, adormecida sobre su poder, y cuyo género literario dominante es el discurso de entrega de premios” (Badiou, 2005: 113). Tanto Hernández como Darío y Lugones, todos diplomáticos y políticos, pueden asimilarse a este modelo de poeta.

¹² El de Borges es, como siempre, un caso particular. En 1956, al responder la encuesta de la revista *El Hogar* “¿Cómo ve usted el año 1956?”, luego de festejar la Revolución Libertadora (“¡Magnífico año!...

En 1926, Jean Cocteau había enunciado lo que ya se percibía en Europa desde el fin de la Gran Guerra: la necesidad de replegar las experimentaciones de la primera vanguardia y volver a un enfoque más tradicional; luego de la convulsión bélica los europeos necesitaban volver a las estructuras tradicionales o negar los años del pasado reciente. Algunos artistas plásticos argentinos, que habían estudiado en París, se hicieron eco de estas ideas y volvieron a la expresión figurativa durante los años treinta, pero no como manifestación reaccionaria, sino relacionándola con el programa del realismo socialista; fue el caso de Berni, Spilimbergo, Urruchúa, el grupo de París, etc. (Lauria, 2003). Poetas como Borges, González Lanuza o González Tuñón, entre otros (Sylvester, 2008), sin ninguna declaración formal ni hacer referencia a la proclama de Cocteau, llevaron a cabo en los hechos su propio retorno al orden al negar la vigencia de la vanguardia, un poco por estar atentos a lo que ocurría en Europa y otro poco porque la ausencia de un correlato entre el programa estético y un proyecto de transformación política hizo que el vanguardismo perdiera su fuerza de cambio y su inquietud frente a lo que ya no tenía sentido, y se convirtiera en una retórica repetitiva.¹³ La generación siguiente confirmó el repliegue al devolver a la poesía el verso medido, las referencias mitológicas y fabulosas, una elocuencia elevada de estructuras tradicionales, entre otros aspectos.

Claro que para mí—prosigue tras una breve pausa— el año 1956 empezó el 16 de septiembre de 1955. Ese día glorioso fue para nosotros el día de la recuperación de la patria...”), recomendaba: “En cuanto a la poesía, observo que hoy se escribe mucho verso libre. Por experiencia personal sé que para prescindir de rima y de metro hay que compensarlos con otras cosas. Todo poema libre debe contener un *elemento narrativo para no quedar en mero caos*, en mero borrador. Hago votos por que el año 1956 les enseñe a hacer versos clásicos a los poetas” (Borges, 2000: 173; énfasis propio). Más allá de su negación de la vanguardia, sería interesante dar cuenta en un análisis textual los rasgos que dejó su juventud vanguardista en sus escritos posteriores.

¹³ Resulta sintomático que le martinfierrismo concluyera a causa de posiciones dispares con respecto a la segunda presidencia de Yrigoyen: “es la política la que aniquila *Martín Fierro* o más precisamente su voluntad de prescindir de ella. Es la única polémica que no puede mantener. (...) el editorial de Evar Méndez (...) se dirige no ya contra los enemigos históricos del martinfierrismo sino contra una fracción de los propios, los traidores de la causa del purismo estético que proponene apoyar orgánicamente la candidatura de Yrigoyen a presidente...” (Gilman, 2006: 55; Ledesma, 2009b; Sarlo, 1997; 1969). La interpelación política suspendió el proyecto vanguardista.

Más allá de las vacilaciones, las indeterminaciones, los arrepentimientos y el alcance renovador de la primera oleada vanguardista argentina, la figuración de una poesía como discurso elevado, como la puesta en uso de un lenguaje elocuente, no perdió vigor ni fue socavada por el martinfierrismo. Incluso podría pensarse que se afianzó, en parte porque su ruptura estilística fue importante mas no drástica y en parte porque la adscripción a ciertas ideas de Huidobro, fundamentalmente, la del poeta como un dios capaz de repetir el acto genésico, colocaban a la praxis poética por encima del prosaísmo de la cotidianeidad. La excepción, por supuesto, era Oliverio Girondo quien se mantuvo fiel a los modos vanguardistas de poetizar y en la década de 1950 preparaba su libro más experimental, *En la masmédula*, donde indaga sobre la potencialidad del significante, en sintonía con el invencionismo y el surrealismo.

Pero la mitad del siglo traía algunas oscilaciones en la figuración de lo poético, tal vez a causa de las transformaciones sociales y lingüísticas; tal vez, por la inquietud que se había sembrado la vanguardia en los veinte; tal vez porque las reglas de formación discursiva sobre lo poético estaban cambiando. Típicamente era el caso de *Sur* durante esos años, que aunque mantenía su concepción tradicional de la poesía como valor trascendente y lenguaje universal, comenzaba exhibir algunas fracturas en la validez de ese ideal. Por ejemplo, Jules Supervielle afirmaba: “a mí no me gusta la originalidad en grandes dosis (...), prefiero la originalidad menos consciente de los clásicos”,¹⁴ pero salvaba a Lautremont y a Michaux; González Lanuza elogiaba a Fernández Moreno por “hacer que las cosas humildes sin pérdida de su humildad trasciendan a una más alta forma de existencia”,¹⁵ Eduardo Lozano hablaba de una creación auténtica que no estaba ligada a las épocas, pero reconocía en su actualidad un

¹⁴ Supervielle, Jules, “Cómo escribo mis poemas”, en *Sur*, n° 84, Buenos Aires, febrero de 1950, p. 9.

¹⁵ González Lanuza, Eduardo, “Recuerdo de Fernández Moreno”, en *Sur*, n° 89, Buenos Aires, julio de 1950, p. 8.

momento de fundación de cimientos de un nuevo lenguaje.¹⁶ Alfredo J. Weiss, al reseñar un artículo de Karl Shapiro (“What is anti-criticism?”), ponía en tensión la escritura de minorías, los círculos literarios, el público selecto frente al imperativo de escribir para un gran público, como defensa de un ideal democrático.¹⁷

Sin embargo, todavía persistía la idea de una poesía concebida como un ámbito autónomo, abstraído de las tensiones extraliterarias, representada de forma característica por “Los mármoles seréis árboles” de Juan Ramón Jiménez, otra figura de prestigio y representante del español peninsular, que la revista publicó como apertura del año 1950:

Cuando caen sus hojas
en el otoño los árboles,
amigos que el sol separa,
comienzan a separarse
(...)
¡Mármoles, que guardáis dentro
la primavera indudable;
que sabéis que la tenéis,
debajo del sol que sale!
Ya para el otro entretiempos,
cuando los dioses ya anden
entre nosotros, los hombres,
jactándose, sin edades,
de su eternidad, vosotros,
los mármoles, seréis árboles
otra vez rubios, y otra
vez con senos palpitantes.

Vosotros sois de vosotros
perpetuidad retornable;
y, como los mismos dioses,
sin morir, os cambiáis,
en pie, de árboles en mármoles
y de mármoles en árboles.

Jiménez, Juan Ramón, “Los mármoles seréis árboles”, *Sur*, n° 83, Buenos Aires, enero de 1950, p. 2.¹⁸

¹⁶ Lozano, Eduardo, “Hacer en la palabra”, en *Sur*, n° 83, Buenos Aires, enero de 1950. Eduardo Lozano (1925-2006) fue poeta, pintor y bibliófilo; colaborador asiduo de la revista *Sur*.

¹⁷ Weiss, Alfredo J., “Palabras que hacen falta”, en *Sur*, sección “Calendario”, n° 89, Buenos Aires, julio de 1950. Alfredo J. Weiss (1914-1958), escritor, traductor y periodista, colaborador de la revista *Sur*.

¹⁸ Este poema aparece por primera vez en *Sur* en la edición que aquí se refiere. Resulta significativo para este análisis que la recopilación que hizo el poeta de su poesía antes de morir, con el título *Leyenda (1896-1956)*, este poema aparece sin los últimos 14 versos, que se reproducen aquí, y que aparecieron en la versión original de la revista argentina.

Verso medido, ritmo impecable, asunto trascendente: este tipo de poesía, que se alinea con las concepciones más tradicionales del género en la época, es festejado en *Sur* como exponente alto por referirse a cuestiones universales y transhistóricas. Pero aunque su temática sea aparentemente ecuménica y atemporal, expresa su propia coyuntura: se trata del lamento por la caducidad humana frente a la permanencia de la naturaleza, cifra de los tiempos que corrían, de un mundo en transformación por la posguerra, la técnica, las ideologías. En el contexto argentino, cobraba sentido propio porque el cambio político, social y lingüístico que estaba en marcha y se consolidaba no dejaba en pie los mármoles que parecían sólidos en la década de 1930.

Este tema, una versión del clásico tópico *tempus fugit*, se entramaba con la conciencia de la propia caducidad de los poetas de la generación del cuarenta¹⁹ en el sistema literario, frente a la evidencia del olvido de innumerables escritores que habían sido exitosos, y coincidía con el tono elegíaco que practicaban algunos de ellos. El uso de un tópico clásico como el lamento por la fugacidad de la vida reforzaba sin duda una figuración de lo poético elevada y vinculada a la tradición. Pero a la vez coexistía con figuraciones más modernas. En el mismo número, unas páginas más adelante, Lozano afirmaba: "...es la palabra la que crea su significación y no la significación la que crea su palabra".²⁰ Esa confianza en la capacidad performativa del lenguaje poético

¹⁹ Frecuentemente la crítica argentina dividió en generaciones por décadas a los grupos de poetas, considerando el momento de su consagración, lo cual a menudo tornó arbitraria la categorización. Una particularidad de la generación del cuarenta fue que los propios poetas se reconocieron como generación, aun antes de que la crítica los considerara como un grupo homogéneo (véase Soler Cañas, 1981; Zonana, 2001). Sin embargo, se trató de una generación tan numerosa como heterogénea, que incluyó la tendencia neorromántica, a los poetas properonistas, a los de tendencia regionalista, etc. Entre los poetas más salientes se encuentran: neorrománticos e independientes, Antonio Requeni, Juan Rodolfo Wilcock, Silvina Ocampo, Antonio Porchia, Joaquín Gianuzzi, Alberto Girri, Eduardo Jonquieres, Horacio Jorge Becco, Julio Cortázar, Daniel Devoto, César Fernández Moreno; entre los properonistas, Leopoldo Marechal, Oscar Aguirre, José María Castiñeira de Dios, Raúl Aráoz Anzoátegui, Eduardo Jorge Bosco, Manuel J. Castilla; Aurora Venturini; entre los vanguardistas, Edgar Bayley, Juan Carlos Lamadrid, Enrique Molina, Olga Orozco, Mario Trejo, etc.

²⁰ Lozano, Eduardo, "Hacer en la palabra", en *Sur*, n° 83, Buenos Aires, enero de 1950, p. 51.

sustentaba a su vez la búsqueda de la pureza, de su sentido originario, que permitiera construir un refugio lingüístico propio y a la vez universalmente válido, una apuesta por la autonomía de lo poético, que se vinculara a lo humano despojado de su coyuntura:

“...no se trata de tomarla como material y elaborarlo así como es (...). Hay que sacar lo permanente de lo perecedero, la medida de lo desmesurado (...) hay que dar a la palabra el sentido de lo originario, hacer que se recoja sobre sí para que se entregue íntegra, como el hombre se repliega en su interioridad para confundirse con lo primario que vive en él o que en él se vive”.

Eduardo Lozano, “Hacer en la palabra”, en *Sur*, n° 83, Buenos Aires, enero de 1950, p. 51.

Pero esta figuración, opuesta a la belleza baudeleriana que regía la vanguardia, compuesta por el elemento eterno y el histórico, se chocaba con la dificultad del material con el que contaba para elaborar ese lenguaje poético puro. Así, Lozano vincula su reflexión directamente con la discusión sobre el lenguaje nacional, que continuaba siendo una preocupación para los escritores e interpelaba la producción poética. Era el correlato del debate más amplio acerca del ser argentino:²¹

“Aquí, en Argentina, donde se ha sufrido el trasplante, donde por mucho que se niegue se ha verificado algo más que una migración de Europa, se está configurando o tendrá que configurarse algún día, no importa cuándo, un lenguaje estricto, rico de sintaxis, con el cual se pueda crear verdaderamente y no remedar ni remendar, pues esos son por ahora los resabios que no trascienden...”.

Eduardo Lozano, “Hacer en la palabra”, en *Sur*, n° 83, Buenos Aires, enero de 1950, p. 51.

La exactitud y la rigurosidad solicitadas a un lenguaje a partir del cual poder construir en el futuro un clasicismo poético propio contrastaba con la base lingüística en formación, lo cual transformaba la cuestión en un dilema circular: la poesía tenía que contribuir a conformar ese lenguaje nacional, puro y originario, pero el acervo

²¹ Los orígenes de este debate se remontan al siglo anterior, pero alrededor del primer Centenario la pregunta por el ser argentino, junto con la cuestión del idioma nacional, cobró particular relevancia, probablemente como consecuencia de la interpelación histórica y de la inmigración. Oscar Terán vincula ese debate específicamente con la materia literaria, fundamentalmente, con la producción de Gálvez y Lugones. La cuestión siguió su curso luego en la tradición ensayística que produjo el siglo: Joaquín V. González, José Ingenieros, Ezequiel Martínez Estrada, entre otros (Terán, 2008). Más adelante, trocaría su curso luego de la caída del peronismo, cuando la revisión de los años anteriores interpelara lo nacional (Sarlo y Altamirano, 2001).

lingüístico del que podía servirse para conformarlo era deficiente e impuro. La tarea, como advierte Lozano, era de plazos inciertos.

Esta temática, como se ha dicho, venía discutiéndose hacía décadas. El hiato para la literatura, entre una lengua transplantada y otra de dudosa reputación, lo había distinguido Jorge Luis Borges en la disertación en el Instituto Popular de Conferencias del diario La Prensa en 1927, que un año después sería publicada como ensayo con el título “El idioma de los argentinos”. Allí diferenciaba dos influencias en el habla local que se estaba constituyendo, el lenguaje de arrabal y el castizo, y rebatía ambas, en el primer caso, rebajándolo al nivel de una jerga sin transcendencia de un grupo social de dudoso valor moral por sus vínculos con el delito, y al segundo, porque el español peninsular suponía una sinonimia tan infinita como muerta, que no representaba las particularidades nacionales.

Lenguajes extranjeros, por estar fuera de la ley o de la nación, el dilema entre las dos opciones disponibles tendría continuidad en los años venideros y seguiría vigente a mediados de siglo. El español peninsular había cobrado nueva validez con los exiliados de la Guerra Civil Española. Además, durante los años treinta Amado Alonso, filólogo español discípulo de Menéndez Pidal a cargo en esa época del Instituto de Filología Hispánica de la Universidad de Buenos Aires, había diagnosticado la cuestión de la lengua en Argentina como desbarajuste, desquicio, caos, síntoma de desorden social; Américo Castro, por su parte, insistía ya en los años cuarenta con esa valoración (Bordelois y Di Tullio, 2002), la cual incluía un componente moral (López García, 2009) que la lengua argentina carecía y que por lo tanto no podía officiar como reguladora de las relaciones sociales.

En debate con Castro, Borges presentaba su propia resolución para la doble extranjería: el lenguaje que debía servir como base para la literatura, y también para toda lengua escrita y hablada, era la oralidad anterior a la inmigración la "heterogénea lengua vernácula de la conversación porteña", como la describe en el prólogo a *Luna de enfrente* (Bordelois y Di Tullio, 2002), aquella que utilizaron antepasados como Sarmiento y Mansilla (Borges, 1995). Dejando afuera la realidad insoslayable de la inmigración, Borges procuraba recuperar el acento, esa cadencia y tonalidad que determinan la procedencia y la marca del estilo en la escritura.²² Huella de identidad que apartaba a los hablantes advenedizos y a los que detentaban la propiedad sobre el español, todos extranjeros que operaban sobre una lengua que ya no les pertenecía. Arlt, por su parte, elaboró una resolución opuesta: reivindicaba el poder de un habla eficaz aunque incorrecta, que llegue al mayor número de lectores y que se ajuste a la psicología nacional actual, que se identificaba, más que con el acento, con un léxico de palabras provenientes del italiano y del habla popular (Di Tullio, 2009).

El registro grabado y la difusión sonora comenzaban ya a tener sus consecuencias y, aunque en el largo plazo funcionaría como un modo de afianzamiento del "lenguaje de arrabal", en un principio lo condenó porque dejó al descubierto su incorrección: a partir de mediados de la década de 1940 el gobierno determinó que se sustituyeran ciertas palabras y expresiones inconvenientes en las letras de los tangos. Más que censura o menosprecio hacia las formas populares, se trataba de la permanencia que tenían las nociones vinculadas a la pureza del idioma, al buen decir y a

²² Derrida trabaja sobre esta noción de acento como marca de identidad en *El monolingüismo del otro* (1997). En poesía, que trabaja con la sonoridad y el ritmo, la cadencia oral y el acento que la constituye son marcas que definen el estilo y la identidad no solo de un escritor, sino de una poética colectiva, que pueden sumarse a otros rasgos como ciertas selecciones léxicas o gramaticales. Incluso, el acento es aquello que constituye el rasgo más particular, porque necesariamente se pierde en la traducción.

la capacidad edificadora o corruptora del lenguaje.²³ Efectivamente, la carga moral era el centro de la capacidad performativa²⁴ de la lengua y un idioma surgido de los sectores sociales bajos o del delito no podía convertirse en el lenguaje nacional; era lo perecedero, lo desmesurado que Lozano aconsejaba quitar del lenguaje poético, de modo que la poesía permaneciera como una reserva de pureza.

A decir verdad, el peronismo mantuvo una política lingüística ambigua (Glozman, 2009): durante la primera etapa del gobierno defendió la pureza de la herencia hispánica en el lenguaje nacional y luego las lenguas indígenas como particularidad autóctona y el habla popular (López García, 2009; Glozman, 2008). Esta actitud ha sido interpretada como una intención de mediación por parte del Estado en la construcción de una identidad lingüística nacional comprendida por la herencia hispánica y el sustrato originario (Glozman, 2009), pero dado que no se constituyó una política de articulación de ambas vertientes, esta apreciación parece incierta. Podría considerarse en su lugar que esa vacilación es propia de un momento de cambio en la concepción del lenguaje nacional y de la base lingüística oral. Efectivamente, con posterioridad, durante la segunda parte del gobierno de Perón, se consolidó una posición más nacionalista, con el abandono de la hispanofilia y el fomento de la variedad argentina (Bein, s.f; Glozman, 2008).

²³ De hecho, unos años más tarde, una política lingüística explícita, plasmada en el Segundo Plan Quinquenal de 1952, buscaría una configuración nacional de la lengua, que comprendía como un “elemento constitutivo de la unidad cultural e identitaria nacional” (Glozman, 2008: 6), a partir de elaboración de un Diccionario Nacional que fijara un vocabulario basado en el habla popular, dando vuelta la tradicional subordinación a la lengua escrita y promoviendo por primera vez la soberanía idiomática (Glozman, 2008).

²⁴ En el breve ensayo al que me referiré a continuación, José Edmundo Clemente sobredimensiona la capacidad moral de la lengua: “Así como hay palabras que conducen y educan, otras desorientan y pervierten. Los sujetos dedicados al tráfico de mujeres, intuitivos de este conocimiento, lo manejan con rara habilidad. Mediante palabras que lo sustituyan van socavando gradualmente el concepto moral de la víctima. Comienzan con el empleo paulatino de frases intencionadas hasta habituarlas en las de picardía avanzada y, de ahí, a las de calibre soez. Una vez quebrado el natural candor femenino, fácil les resulta invertir los términos de felicidad por frenesí, de hogar por lujo, de moral por dinero” (Borges, Jorge Luis y José Edmundo Clemente, *El idioma de los argentinos / El idioma de Buenos Aires*. Buenos Aires, Peña-Del Giudice, 1952, pp. 52-53).

En 1952, el ensayo de Borges fue reeditado seguido de otro que se titulaba “El idioma de Buenos Aires” y que había sido publicado originalmente en la revista *Continente* unos meses atrás. Su autor, José Edmundo Clemente fue vicedirector de la Biblioteca Nacional argentina durante la gestión de Borges. Clemente discute allí el antecedente borgeano en un rudimentario análisis lingüístico y sociológico: comienza por circunscribir la materia a tratar al perímetro urbano porteño y luego rebate el argumento de su antecesor, sosteniendo que los términos que conforman el vocabulario vernáculo tienen su origen necesario en el lenguaje de la clase baja, “callejero, vecino de la picardía y del delito”: “Del fondo del pueblo salen las voces que han de prestigiar más tarde al diccionario metropolitano”.²⁵ Argumenta su hipótesis con una multiplicidad de ejemplos acerca del origen de algunas palabras de uso cada vez más extendido, sin omitir las provenientes de otros idiomas por contaminación de la inmigración.

¿Qué media entre ambas concepciones del lenguaje porteño? ¿Qué es lo que hace que comience a ser enunciable el hecho de que el lunfardo, el habla del arrabal, sea la base de una próxima lengua culta? Al hacer su descripción del lenguaje de la vida cotidiana durante la década de 1950, Goldar (1980) muestra la existencia de un idioma propio, diferente ya del español castizo y plagado de expresiones figuradas sobre cuestiones locales (Goldar, 1980). Evidentemente, la base lingüística, junto con la base social, había cambiado enormemente; pero la lengua escrita continuaba dictando la norma, entre la cual la poesía tenía una posición privilegiada. El mismo Clemente advierte la transformación al catalogar los tipos de procesos que intervienen en la

²⁵ *Ibid.*, p. 40. José Edmundo Clemente (1918), ensayista y bibliotecario, fue vicedirector de la Biblioteca Nacional argentina durante la gestión de Jorge Luis Borges y director durante la última dictadura militar (1976-1979); miembro de la Academia Argentina de Letras y de la Real Academia Española.

conformación de palabras nuevas a partir del “bajo fondo idiomático”, la oralidad, cuyo mecanismo “es esencialmente metafórico”:²⁶ invención de palabras por semejanza fonética, derivación, anagramas, contracción, adquisición de palabras extranjeras –del francés, italiano, portugués, inglés e idiomas aborígenes–. La lista que enumera es abrumadora y corresponde a un lenguaje en brutal expansión, que todavía no había alcanzado el nivel de prestigio necesario para constituir la lengua nacional: la poesía no era capaz de dárselo, porque no se atrevía a capitalizar esa aglomeración lingüística, que se contraponía a un ideal elevado y trascendente del género. Muchos, en cambio, la erigían como reducto moral de una pureza probablemente inhallable.

2.2 La elocuencia frente a la ruina

Las pequeñas revistas de poesía editadas en la década del cuarenta, como *Canto*, *Disco* y *Verde Memoria*,²⁷ tampoco ejercían ningún tipo de interpelación de lo poético ni se pronunciaban acerca de la coyuntura político-social, pero expresaban en la práctica una posición específica frente al cambio. El tono elegíaco, cuyo emblema era Rilke, había marcado las figuraciones de lo poético con una aparente evasión de la circunstancia que todavía a principios de los cincuenta mantenía su peso no solo en la publicación de libros, sino en las revistas de tirada masiva, como *Saber Vivir* (Ledesma, 2009a) y los suplementos culturales de *La Nación* y *La Prensa*, entre otras. Además, la publicación *El 40*, surgida en 1951, demostraba la vigencia de este tipo de poesía (Soler Cañas, Luis, 1981; Lafleur, Provenzano y Alonso, 1968).²⁸ En general impulsaban una

²⁶ *Ibid.*, pp. 41-42.

²⁷ Entre muchas otras; véase Soler Cañas, Luis, 1981; Lafleur, Provenzano y Alonso, 1968.

²⁸ Un texto publicado en el n° 1 de esta revista reconoce: “La promoción poética surgida alrededor de 1940 no había tenido hasta hoy un órgano común y representativo” (“Testimonio”, en *El 40. Revista*

figuración de lo poético como revelación de una verdad absoluta, de lo universal y lo trascendente por encima de las contingencias de la actualidad.²⁹

“Nosotros recordamos las palabras de Donkersloot: *La poesía es un bien precioso y delicado del hombre que siempre ha sido amenazado porque difunde demasiado abiertamente la verdad en el mundo.*

La verdad, como un ángel alcanza a nuestra voz, sin apuro pero sin detenerse, porque es exigencia inevitable de una vocación consciente, ardiendo en la sangre”.

Gómez, Miguel Ángel, Julio Marsagot y Eduardo Calamaro, “Editorial”, en *Canto*, n° 2, Buenos Aires, agosto de 1940.

En definitiva, se trataba de la atribución de una verdad pura en la poesía, contra la cual resultaba difícil concebir una amenaza genuina, a excepción de la idea de caducidad y ruina, tal como en la poesía de Juan Ramón Jiménez, que intimidaba el *statu quo*. El tono elegíaco y melancólico “se asocia a ese vuelco de la mirada del poeta hacia los tiempos pretéritos”, tal vez, producto de “la conciencia de la precariedad del ser frente al paso del tiempo”.³⁰ Pero remitir esa nostalgia del pasado (Giordano, 1983) a un motivo existencial y reducirla a un vago sentimiento crepuscular implicaría negarle su capacidad de intervención. Desde el Romanticismo en adelante, el arte se adscribe una conciencia histórica a través de la cual se sabe singular únicamente por la particularidad irrepetible de sus condiciones de producción (Szondi, 1992) y los poetas de la generación del cuarenta no eran ajenos a esa conciencia.

Por un lado, las noticias y la experiencia de la Segunda Guerra Mundial estaban todavía frescas (Zonana, 2001), y las ideologías puestas en juego allí repercutían en la coyuntura argentina. Es cierto que la revista *Disco* en 1945 abrió su n° 1 con un epitafio

literaria de una generación, n° 1, Buenos Aires, primavera de 1951). Tan múltiples como efímeras habían sido las revistas de poesía durante esa época. El fenómeno de señalarse como aglutinadora del grupo una década después de su surgimiento no deja de ser particular y subraya su permanencia.

²⁹ Soler Cañas aclara que las preocupaciones por la “realidad de su tiempo” no eran ajenas a estos poetas, aunque esas cuestiones rara vez matizaron su literatura de manera relevante (Soler Cañas, 1981).

³⁰ Víctor Gustavo Zonana estudia atinadamente la caracterización como elegíaca que tuvo la generación del cuarenta desde su surgimiento y la vincula a “la visión crepuscular de la vida, la conciencia intensa y melancólica del devenir temporal” (Zonana, 2001: 12-13). Además, se detiene en analizar esta característica en detalle y en colocarla en la tradición de la literatura universal.

escrito por Benedetto Croce que recordaba una masacre de inocentes cometida en la última guerra (véase la figura 2.1), pero lo más frecuente era que mientras partidarios de los Aliados acusaban a otros de fascistas pro-Eje, los poetas se lamentaban por la crueldad de los tiempos, mientras advertían la impotencia de la literatura para responder a la violencia, lo cual implicaba un reconocimiento de que se trataba de nuevos tiempos y a la vez, una toma de posición:

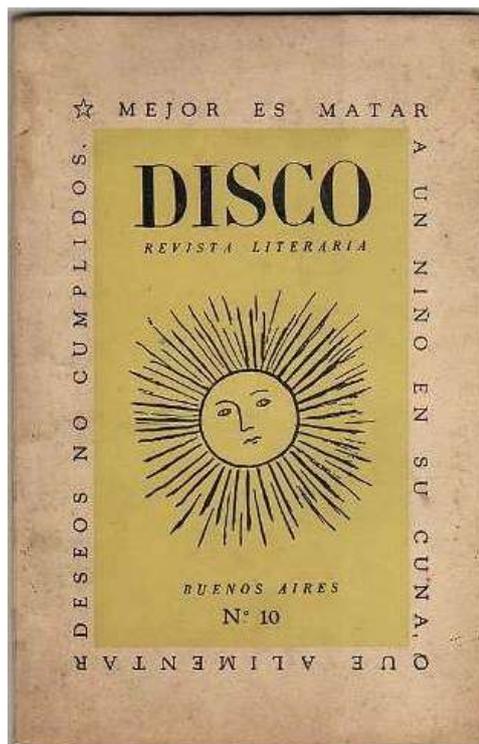


Figura 2.1 Portada. *Disco*, n°10, 1947.

“Todo es triste en un mundo lleno de confusión y de violencia. Ahora no basta el recuerdo de los poetas amados leídos sobre la suave hierba”.

“Editorial”, *Verde Memoria*, Nro. 1, Buenos Aires, junio de 1942.³¹

“Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca”.

León Benarós, *El 40*, Nro. 1, primavera de 1951.³²

“Los jóvenes del 40 no están para bromas: actúan en serio, muy en serio, y por eso, en cambio, el brulote se maneja desaprensivamente (...). Tienen una disculpa: la poca edad, la vehemencia y, sobre todo, que no lo hacen por jugar, por pasar un buen rato a costa del prójimo o del colega. Actúan con una terrible seriedad: son los infantes serios y terribles...”

Soler Cañas, Luis, “Los jóvenes serios”, *Democracia*, Buenos Aires, mayo de 1952.³³

En verdad los cuarenta habían sido años en los que no había lugar para el humor en la poesía; el sarcasmo y la frivolidad de los veinte formaban parte de lo que no podía decirse, tal vez, porque la conciencia destructiva de la guerra no hacía lugar a bromas;³⁴ el texto de la portada de *Disco* n° 1 se lamenta: “¡Oh sol, cómo te atreves a iluminar

³¹ Citado en Soler Cañas, 1981: 75.

³² Citado en Soler Cañas, 1981: 21.

³³ Citado en Soler Cañas, 1981: 99.

³⁴ Giordano (1983) da un paso más y afirma que esta poesía constituyó una interrupción en el proceso modernizador vanguardista, que se reiniciaría en los años cincuenta, esta vez, enriquecido por la experiencia neorromántica.

esta tierra de crímenes!”. Pero en su lugar, planteaban una retórica alta y elocuente, donde el individualismo se convertía en un elevado valor humano, la subjetividad era puro sentimiento (Giordano, 1983) y la literatura era el único espacio de perduración frente a la caducidad de lo real, de preservación del mito, como una versión de la historia protegida de la corrosión del tiempo, lo cual también era un desborde si se compara con la economía lingüística que la experiencia bélica directa había producido en poetas como Celan (Badiou, 2005) o Ungaretti.

Así lo expresa el poema de Silvina Ocampo “León cautivo en una moneda”³⁵ en el cual un león atraviesa una historia mítica, que va desde África y Egipto hasta el Coliseo romano y, “atravesando el fierro y el cemento”, historia y espacio, llega a inscribirse en una medalla. Pero el mito que más se ajusta a esta noción de poesía es el de Tithonus, tal como lo expresa el poema de Alfred Lord Tennyson, publicado junto al de Ocampo, que recuerda la historia del “amante de Aurora, a quien ésta le concedió la inmortalidad, pero no la eterna juventud” y se lamenta por estar condenado a la ruina: “Ay esta sombra oscura que fuera antaño un hombre / (...)Yo te pedí las glorias de la inmortalidad, / y tú las concediste, sonriendo, sin pensar, / como el pródigo otorga sin saber cuánto dar. // (...) Libérame, devuélveme hacia mi misma tierra: / tú ves todas las cosas, y verás mi sepulcro; / aurora tras aurora renovarás tu encanto, /y yo, tierra en la tierra, me olvidaré del cielo, / y de ti, que retornas sobre tus blancas ruedas”.³⁶ La belleza de la poesía permanece inalterable frente a la ruina del mundo.

Al promediar la mitad del siglo, la temática continuaba teniendo vigencia, como muestra la leyenda en la portada de la revista *Disco* n° 9: “Guardaremos en el tejido de

³⁵ Ocampo, Silvina, “León cautivo en una moneda”, *Disco*, Buenos Aires, n° 1, noviembre de 1945, p. 16.

³⁶ Tennyson, Alfred Lord, “Tithonus”, *Disco*, Buenos Aires, n° 1, noviembre de 1945, p. 18.

oro de algunos versos todo lo que hemos soñado y todo lo que hemos perdido”;³⁷ o como en este soneto de Juan Rodolfo Wilcock, la gran promesa joven apadrinada por *Sur* –ganó varios concursos y “fue llamado el Shelley argentino, como resultado de su estilo neorromántico y de su extrema juventud y precocidad” (King, 1989: 157)–, cuya insistencia sobre la inmutabilidad de la naturaleza levanta sospechas:

Ramajes de la noche susurrante,
flores violetas del jacarandá,
palmeras, no desaparecerá
vuestra forma, ni el cielo de este instante.

Perduraréis, oh céspedes; radiante
vuestra imagen que el tiempo eludirá
será más verde; este paisaje está
en el ámbito inscripto de un diamante.

Plumaje de las driades, morada
de diminutos pájaros dispersos,
para siempre os invocan estos versos:

“Permaneced, jardines, deleidad
ramas del aire, flores la mirada,
adornando esta altiva soledad”.

Wilcock, J.R., “6”. En *Sexto*. Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 18.

No es suficiente el carácter ideal de esta naturaleza inscripta en el ámbito de un diamante para asegurar la permanencia; es necesario enunciar un imperativo que es a la vez súplica y deseo de un ser que se coloca por encima pero solo, frente a lo que se elide: la corrupción, que amenaza aun lo absoluto. Junto al ideal de la naturaleza, la elocuencia del lenguaje poético lucha por permanecer en esta poesía que persiste en nombrar driades e interjecciones de pena o admiración, así como utilizar las formas cultas del vosotros frente al “ustedes” de uso corriente en la lengua instrumental, todavía considerado impropio de las expresiones elevadas. Pero persistir no es permanecer, sino que es insistir en algo que estos poetas tal vez ya percibían como acabado. En definitiva, la persistencia del mito y de la elocuencia frente a una realidad

³⁷ *Disco*, Buenos Aires, n° 9, marzo de 1947, p. 1.

que ya no es la misma se convierten en esta poesía en emergentes de la ruina material del mundo tal como lo conocían:

“...la motivación más apremiante del tono elegíaco [era] la experiencia del fracaso de un ciclo político en la Argentina (Década infame). (...) Frente a la quiebra de un orden, los poetas del '40 responden estéticamente. Su voluntad de forma, de recuperación de la unidad, su lamento por los bienes perdidos, se entienden como una resistencia al caos y a la desintegración de la realidad cultural y espiritual de su tiempo” (Zonana, 2001: 18-19).

En definitiva, una paradoja: asumir la realidad de los tiempos que corrían alejaba la poesía de lo real, y resguardaba su espacio como un ámbito incorruptible, que ya tomaba el tópico de la naturaleza, ya el de un pasado mítico. En 1950, Daniel Devoto advertía la vacuidad de la paradoja:

Una vez más el año da la vuelta
sobre sus doce casas;
una vez más los cuervos
volarán sobre el mar; pero yo mismo,
yo soy el otro rostro.
Aunque secreto, para mí todo es viejo.
Todo impreciso azar es un retorno.
Mientras la tímida colina
se maravilla de la hierba o las hojas caídas
esta vez –siempre– por primera vez,
en todo lo que el hombre edifica al borde de la muerte
me encuentro al mismo pálido morador, siempre yo,
repitiendo ese gesto que los turnos me imponen.

Podría aprovecharme de cualquier maravilla:
los quince mil soldados sin ojos del zar Simeón
o las impermeables casas de cambio, donde
los porteros arrojan la paloma a escobazos,
pero todo es ajeno,
jardín de airados guantes en vez de manos vivas,
listos para asaltarme en un punto del día,
en mi alcoba o en cientos de abismos paralelos,
la solitaria repetición de la soledad, al paroxismo
de sentir que el día pasa,
y otro día vendrá, y yo me mantengo
sin variar ni esperanza.

Daniel Devoto, “Cántico circular”.³⁸

A pesar de que el tiempo es circular en este poema, tal como el tiempo mítico, la certidumbre puesta sobre la perduración se desmorona, porque todo ya es ruina, “todo es viejo”. El yo lírico advierte de pronto la vacuidad de la repetición, de la que no puede

³⁸ En *Canciones de verano*, Buenos Aires, Taladriz Editor, 1950 (citado en Soler Cañas, Luis, 1981: 413).

escapar ni hacia el mito (aprovecharse de los “quince mil soldados sin ojos del zar Simeón”),³⁹ ni hacia el materialismo extremo (las casas de cambio). Toda simulación es ajena y vana para escapar de lo verdaderamente invariable, que es el devenir de la existencia. Pero Devoto es un exponente particular de esta generación, no solo porque hace su propia elaboración de la tradición, sino también porque admite su transitoriedad al reconocer que los mejores exponentes poéticos del grupo eran Olga Orozco, Enrique Molina y Eduardo Jorge Bosco (Zonana, 2010a).

Es que otro tópico vinculado a la caducidad que atraviesa la figuración de lo poético de esta generación es la propia permanencia en el campo literario: “El grupo del 40 nace a la vida literaria o, mejor dicho, a la historia literaria, con serios y conscientes afanes de permanencia. Tan imbuidos estaban en su propia importancia, que en seguida empezaron ellos mismos a historiarse”.⁴⁰ La sólida promesa que parecían constituir para la generación anterior que hasta creó el premio “Martín Fierro” para destacarlos (Soler Cañas, 1981) y el compromiso siempre demorado de constituir un grupo sólido con voz propia, que estaba empezando a ponerse en duda en los inicios de la década de 1950, demuestran la potencial relevancia social que todavía asumía la poesía y la figura del poeta en el momento, pero también la conciencia de su propia finitud, que es interpretada también como una incapacidad de producir un clasicismo propio, de convertirse ellos mismos en clásicos.

³⁹ La historia indica que el emperador de Bizancio, Basilio II, ordenó cegar a los 15.000 soldados búlgaros capturados en la batalla de Kleidion y dejar con un solo ojo a uno de cada 100, para que condujera al resto hasta el zar búlgaro el cual, según el relato, murió a causa del horror que le provocó ver su ejército de ciegos. La victoria de Bizancio fue contundente. En rigor, el zar era Samuel de Bulgaria (979-1014) y no Simeón I (893-927). La errata subraya el carácter intemporal del relato y su superficialidad con respecto a las particularidades sudamericanas, a las “manos vivas”, porque no tiene relevancia el nombre del personaje sino su distancia histórica y cultural.

⁴⁰ Soler Cañas, Luis, “Los jóvenes serios”, *Democracia*, Buenos Aires, mayo de 1952 (citado en Soler Cañas, 1981: 99).

La respuesta estética no implicaba una falta de conciencia histórica del arte o una huida; por el contrario, se trataba de una reacción consciente del devenir de los tiempos que apostaba por la elocuencia de la elegía como única arma para proteger lo que quedaba de la ruina material y del lenguaje. Por eso eligieron escribir sobre esa caducidad en los mismos términos del pasado que se resquebrajaba. Pero el lenguaje les jugó una mala pasada, porque era parte de esa ruina, la elocuencia había perdido la eficacia de nombrar y se hacía incómoda frente a la transformación social y lingüística. En ese sentido, la pérdida era doble al quebrarse el siglo: el mundo ya no era como lo conocían y la lengua había perdido efectividad. Otra vez Wilcock ejemplifica la pérdida, esta vez, como renuncia: advirtió la vacuidad de un lenguaje que no tenía punto de contacto con la circunstancia sin precedentes, por lo que había disminuido su capacidad de expresión. En lugar de buscar la renovación, renunció a su propia lengua: en 1957 le comentó a su poeta amigo Antonio Requeni: “Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano no da para más” (Prieto, 2006: 313).

2.3 La resignificación de la elocuencia

En su estudio sobre la narrativa de la época, Andrés Avellaneda divide el panorama literario de mediados de la década del cuarenta entre antiperonistas y properonistas, y señala que si bien “esta última tendencia procura sin éxito construirse un recinto de prestigio propio; no llega a lograrlo porque, sobre todo, usa las mismas herramientas de trabajo que los adversarios” (1983: 18). Si bien, como se verá aquí, en el ámbito poético pueden distinguirse tres tendencias, es cierto que los poetas de algún modo suscriptos al gobierno tampoco alcanzaron a generar una retórica que los distinga, aunque hicieron

un uso propio de la elocuencia poética. En efecto, el tono elevado y los altos ideales persisten en las figuraciones de lo poético que sostienen las publicaciones peronistas como rasgos distintivos del género, pero ya no se trata del tono elegíaco que lamenta la ruina del pasado, sino de una gesta heroica de independencia, a veces con rasgos religiosos de profecía, rendición, sacrificio o santidad, que se colocan en la línea de la necesidad histórica.

Claramente, este es el objetivo del volumen de poesía que publica en 1950 la Comisión Nacional Ley 13.661 como parte de las actividades de homenaje al General San Martín, *Los poetas argentinos cantan al Libertador* (AAVV, 1950). La antología recopila poemas de todos los tiempos dedicados al prócer y llega hasta su actualidad con las producciones de Arturo Capdevila, Alfredo R. Bufano, Ignacio B. Anzoátegui, César Fernández Moreno y Francisco Luis Bernárdez. La retórica de antaño suscribía a la elocuencia y la pureza del lenguaje, pero la poesía en esa actualidad continuaba teniendo la ampulosa función de unificar los momentos excepcionales de la historia:

“¡Prodigioso destino el de nuestra poesía! Apenas nacida recibe el don maravilloso de una Patria nueva que “se levanta en la faz de la tierra”, y le ofrece como tema de inspiración EL HEROÍSMO DE SU PUEBLO y las hazañas de sus próceres. ¡Prodigioso destino, en verdad, porque desde los primeros años de la Patria, sus poetas le cantan con la valiente voz de la epopeya!” (AAVV, 1950: 13).

De este modo, el prólogo unifica el contenido que presenta el libro no solo por la temática sanmartiniana común, sino porque resignifica la hazaña heroica en la figura del pueblo, que atraviesa la historia para llegar al presente. El tránsito a lo largo de los siglos únicamente cobra sentido a partir de la poesía que lo glorifica. Por lo tanto, a pesar de operar una renovación simbólica que coloca al pueblo en el centro, se sostiene una idea de lo poético que no coincide con los géneros populares, sino que se sostiene en altos tonos, esta vez no elegíacos sino épicos. La operación se plasma en la mayor

parte de los poemas de la época reunidos al final del volumen. Tanto en la oración fúnebre de Bernárdez, como en la “Oda al General San Martín” de Anzoátegui, los vocativos que incluyen la palabra “General” juegan con la ambigüedad entre las figuras de San Martín y Perón, para hacer llegar la épica, la hazaña histórica y moral al presente a través de la figura transhistórica del pueblo que asume el sacrificio del héroe y que atraviesa las épocas con el tiempo verbal:

Hasta la muerte es de sus hijos, hasta la muerte silenciosa es de su pueblo.

(...)

En el momento de la gloria, no había herida que en su ser no palpitase.

Si todo el triunfo era su triunfo, toda la sangre derramada era su sangre.

Francisco Luis Bernárdez, “El Libertador” (AAVV, 1950: 178-181).

¡Presentes, General!

Con la patria ganada y el acento inmortal.

Con usted los que fuimos tres o cuatro patriotas, con usted los que somos muchos cientos de miles,

Los de la patria pura, los que en la sangre viven una herencia sin dividendos de ferrocarriles... (...)

Los que sabemos que los pueblos tienen como los hombres su rendición de cuentas y su Juicio Final,

Los de la sangre limpia, ¡con usted, General!

Ignacio B. Anzoátegui, “Oda al General San Martín” (AAVV, 1950: 173-175).

El lenguaje está cargado de esa dimensión moral que confluye con la elocuencia poética y que se espera de la poesía para conformar la lengua nacional: los limpios que no están manchados con el lucro sino con la sangre del honor son los autorizados a cantar palabras encumbradas. Esta confluencia coincide con la concepción que buscaba preservar la lengua nacional de la mácula arrabalera de la oralidad, pero también era el instrumento necesario para construir la figura épica y honorífica que identificaba a Perón y San Martín en una gesta de continuidad transhistórica. El mayor aporte en esta línea fue el *Canto de San Martín* o *Cantata sanmartiniana* compuesto por Leopoldo Marechal, que fue representado con música de Julio Perceval en el anfiteatro de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza.⁴¹

En el nivel literario predomina el tono de grandeza y de celebración del héroe, tono que absorbe y eleva las variantes estilísticas americanistas. Esta intención engrandecedora sortea el riesgo del

⁴¹ Fragmentos del poema se reproducen en *Sexto Continente*, Buenos Aires, n° 5, julio de 1950.

‘pastiche’, del emparejamiento de palabras o estilos de distinto nivel o registro cuyo efecto de extrañamiento puede causar una impresión paródica o satírica. En este caso, la mezcla del registro culto con el popular no solo se corresponde con las fuerzas que conflictúan al San Martín de la *Cantata*, sino que responden a una concepción artística muy libre y experimental que venía ensayando Marechal desde Adán Buenosayres (1948)” (Videla de Rivero, 2003: 177).

Videla de Rivero (2003) adjudica el rasgo popular al uso en algunos fragmentos de metros de romance hispánico e hispanoamericano (octosílabos alternados con heptasílabos y pentasílabos), pero la distinción entre popular y culto ya no radicaba en la categorización entre versos de arte mayor y de arte menor, sino en la selección léxica que utiliza Marechal, en “el tono de grandeza y celebración del héroe” (Videla de Rivero, 2003: 177). En rigor, no se trata de un registro popular el que se percibe en la *Cantata*..., sino un estilo llano, de palabras asequibles, sin un solo término dudoso en su sentido por su pertenencia a lo alto o a lo bajo. Si la coexistencia de registros es propia de un tiempo en el que conviven dos modos de expresión, Marechal parece haber recortado la zona compartida, el terreno de entendimiento, y lo utiliza para cantar una gesta. De ese modo, consagra esa zona común del lenguaje, que es capaz de representar el heroísmo. El lenguaje poético entonces se encumbra junto con el personaje, que pasa de ser “¡San Martín, el obrero de la espada!” (Marechal, 1998: 236) en el comienzo de la obra al Justo en el final:

San Martín ha ganado
su más dura batalla.
Bien pudo ser el héroe
que hace llorar las armas
y exige las espigas
de su beligerancia.
Pero buscó en la tierra
una gloria más alta,
y es ya para los hombres
el Justo de la Espada.

Leopoldo Marechal, “Canto de San Martín” (1998: 264).

Como una prefiguración del renunciamiento de Eva Perón, que estaba presente en el estreno el 31 de agosto de 1950 (Videla de Rivero, 2003), San Martín se enaltece desde su primera condición sencilla de obrero hasta la de héroe justo a partir de su acción más eminente: renuncia a la gloria mundana por el amor y la justicia, algo que únicamente es reconocido en el texto luego de la muerte. El registro eleva la hazaña del hombre sencillo y de la justicia como el valor más alto que lo engrandece.



Figura 2.2 "Ofrenda", *Mundo Peronista*,

Esa capacidad de recortar un lenguaje común y potenciarlo en nuevos sentidos no se daba exitosamente con frecuencia. Así lo pone en evidencia el volumen publicado recientemente, *Poetas depuestos. Antología de poetas peronistas de la primera hora* (Minore, 2011), que recoge poemas publicados en la revista *Mundo Peronista* (1951-1955), en la *Antología poética de la Revolución Justicialista* compilada por Antonio Monti y en los volúmenes que reunían los poemas leídos por sus autores en la Peña Eva Perón, una reunión llevada a cabo por iniciativa de la misma Evita en el Hogar de la Empleada durante la segunda mitad de 1950, donde los poetas le dedicaban versos en su presencia (Minore, 2011). El tono épico, que incluso se realiza en métrica de romance, colocándose en la tradición española, al igual que en el texto de Marechal; las

referencias a la gesta heroica del pueblo como continuidad de los hechos de Mayo y de San Martín; las comparaciones bíblicas que homologan a Perón con un profeta y a Eva con la Virgen, por encima de la condición humana, y cuya veneración lleva a la piedad, o la apropiación de términos religiosos como forma de devoción política son algunos de los rasgos que caracterizan a esta poesía, de composición despareja –hay buenos versificadores y varios falsos endecasílabos– y tono laudatorio, que se destaca incluso en el aspecto gráfico: en *Mundo Peronista*, los poemas son presentados en página aparte, ilustrados por dibujos de rasgos figurativos, donde los trabajadores son representados con sus músculos marcados y rasgos heroicos, similar al realismo socialista (véase la figura 2.2), o bien con rasgos de influencia contruivista (véase la figura 2.3), que funcionan como una pausa de elevación entre la cotidianeidad de las

notas sobre inauguraciones, donaciones, manifestaciones de fervor peronista, etc.

La otra vertiente de estos poemas es la tradición gauchesca, donde se destacan Zoilo Laguna por el uso de un lenguaje campero con una ortografía que procura reproducir la oralidad (“Escuche, mi General, / usté qu’ está mañerando / porqu’ el pueblo está gritando / que quiere su relección...; “La relección”, en Minore, 2011: 58) y Homero Manzi, que



Figura 2.3 E.A.G., “Renunciamiento”, *Mundo Peronista*,

advierte que la elocuencia ha prescrito, pero vuelve a ella por la singularidad de la circunstancia:

No se acostumbra actualmente
este estilo de canción.
Se fue con la tradición
el payador elocuente.
Pero siento de repente
que en esta noble ocasión
debo hacer una excepción
para cantar gentilmente
mis décimas oferentes
que dedico a Eva Perón.

Homero Manzi, “Saludos de payador a Doña Eva Perón” (Minore, 2011: 87).

Una publicación de interés al interior de las filas peronistas es *Sexto Continente*, editada por Alicia Eguren y Armando Cascella.⁴² Su proyecto cultural se opone al de *Sur* en dos aspectos. En primer lugar, porque coloca la producción intelectual al mismo nivel que otras actividades de la cultura:

“La literatura, y la música y las artes plásticas, ocuparán en nuestra atención el mismo plano que la industria edilicia, y la algodónera, y la agricultura y la ganadería, ofreciendo de tal suerte un panorama integral de ese inmenso taller de trabajo que es toda la Nación. Pues es una enorme mentira que la dignificación de la Patria y su resonancia en el mundo exterior se halla únicamente a cargo de los artistas e intelectuales, con artero olvido del rol que en el progreso común corresponde al obrero, al labriego, al político, al artesano y al soldado”.

“El sexto continente”, *Sexto Continente*, n° 1, Buenos Aires, julio de 1949, p.3.

Esta equiparación del papel del intelectual y el artista con el de cualquier otro rol social en la conformación de la cultura, que tenía una tradición en las concepciones artísticas de izquierda (Huysen, 2006), significaba, además de una valorización de las tareas no calificadas, un rebajamiento de la función social de escritores y pensadores, y también una ampliación de la noción de cultura, lo que implicaba una reestructuración de sus componentes similar a la percibida por los sectores medios porteños que se

⁴² Alicia Eguren (1924-...), poeta, ensayista y periodista argentina; precursora de la izquierda peronista, luego de dirigir *Sexto Continente*, estuvo casada con el dirigente peronista John William Cooke; fue detenida-desaparecida por el último golpe militar en 1977. Armando Cascella (1900-1971) fue ensayista, escritor y periodista; se desempeñó como secretario de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) y funcionario del gobierno peronista a cargo del Instituto de Previsión Social.

convertían en “una zona de frontera con grupos sociales que hasta poco antes había[n] estimado no solo diferentes sino también inferiores socialmente” (Avellaneda, 1983: 13). Esta situación irritaba particularmente tanto en lo social como en lo cultural a causa de la “confusión de símbolos con los que se hacen visibles los límites de clase”.⁴³ Por otro lado, este proyecto ponía en tensión el de *Sur* y la corriente oposición entre literatura nacional y universal, al plantear una suerte de universalismo restringido o nacionalismo ampliado, que corría el foco del ideal europeo hacia la expansión de los lazos nacionales en América Latina, como una forma de oposición y resistencia a los viejos e incipientes imperialismos, además de valorarse como un modo de entrar al nuevo orden mundial regido por conglomerados de naciones.



Figura 2.4 Portadas. *Sexto Continente*, nº 3, octubre de 1952; nº 4, noviembre-diciembre de 1952.

⁴³ Adolfo Prieto, citado en Avellaneda, 1983: 33.

Una figuración de lo poético acorde con este proyecto se plasmaba en una exposición que no destacaba particularmente los poemas desde lo gráfico y sin duda revalorizaba el origen popular del género, como en “De la poesía popular ecuatoriana”⁴⁴ o en “Amor, poesía y región”.⁴⁵ Este último rescata la poesía amatoria por ser la más universal: “...ha podido hablarse de pueblos que no han poseído universidades o coliseos, que han carecido de estadistas, sabios o [sic] estrategos, pero jamás se ha oído de pueblos en que no haya existido el amor, donde no haya habido poetas para cantar al amor”. Y se las aborda “solamente como reflejo de la expresión regional argentina, ya que es una verdad que el desahogo amoroso de tipo lugareño (...) ofrece pinturas ambientales y aun psicológicas admirables para el conocimiento del alma nativa”.⁴⁶

A pesar de esta clara toma de partido por los exponentes populares del género y de la insistencia en un origen sencillo, que además de reflejar las particularidades regionales devolvería al pueblo la potestad sobre la expresión poética arrebatada a la aristocracia intelectual, los poemas publicados no logran ejemplificar esta noción de lo poético. En los primeros números la temática es regionalista, con la exaltación de cuestiones como la agricultura, el viento del sur, las viñas, el huerto, la hierbabuena, pero por otra parte se abjura del “pintoresquismo rural”, de “la sencillez manoseada de las coplas y romances que se quieren parecer a los del pueblo” y se valora “la pretendida y alcanzada estilización de elementos originales argentinos” o la “discreta aplicación de un matiz local al discurso poético”.⁴⁷

⁴⁴ En *Sexto Continente*, Buenos Aires, nº 6, octubre de 1950, pp. 72-88.

⁴⁵ En *Sexto Continente*, Buenos Aires, nº 7-8, diciembre de 1950, pp. 50-56.

⁴⁶ *Ibid*, 51.

⁴⁷ Aragón, Roque Raúl, “*Campo Flor*. De Julio Gancedo (h.)”. *Sexto Continente*, Buenos Aires, nº 6, octubre de 1950, pp. 126-127.

Solo algunos poemas publicados cantan la particularidad nacional, como “Viento del Sur” de Antonio Puga Sabaté,⁴⁸ y apuntan a ese regionalismo realzado por las particularidades estilísticas de la generación del cuarenta (“La longitud del viento, / la estría de su carne y de su grito, / el redoblar confuso, en soledad confusa, / que agita sus entrañas, / que conmueve los gestos, las raíces, / la extensión del espacio y el rostro de las llamas”), lejano ya de las coplas y los romances populares, y más cerca de una oda de exaltación romántica que se detiene en el detalle.

Un caso particular es “Canto a la Argentina” de Alicia Eguren,⁴⁹ que entre invocaciones a la tierra, la cosecha y Dios, hace un llamado a los hombres para que tengan conciencia de su elección en el destino de la patria: “Varones, lo que exijo / de todos, lo que la Argentina quiere: / cuando digáis elijo, / sepáis que un mundo muere / y armando estaréis el que vuestro pecho prefiere”; al tiempo que llama la atención para no anquilosarse en un orden preestablecido: “También hoy os diré: / No creáis en la definitiva forma; / de lo contrario sé / que el prisma que deforma / os cogerá en las duras mallas de la forma”. Esta poesía particular, de una voz poética femenina que todavía está privada del sufragio pero que se siente parte de una sociedad en plena transformación, expresa en las anquilosadas formas tradicionales de una oda tosca la coyuntura remozada en el heroísmo masculino del voto popular. Sin embargo usa la misma forma de lo que pretende cambiar y se la apropia con el fin de resignificarla de modos que no resultan del todo efectivos, a diferencia de los rasgos épicos.

Es posible entonces advertir en este círculo de poetas la tensión al interior de una expresión que no encuentra un modo auténtico de poetizar: en ocasiones halla la necesidad de ejercer una expresión más sencilla, más a tono con la oralidad cambiante,

⁴⁸ En *Sexto Continente*, Buenos Aires, nº 3-4, noviembre de 1949, pp 47-50.

⁴⁹ En *Sexto Continente*, Buenos Aires, nº 1, julio de 1949, pp. 27-35.

pero esa observación entraba en contradicción con aquello que se consideraba poético y, fundamentalmente, con la función asignada a la poesía de encomio y construcción de una simbología patriótica. Como señala Manzi, es una figuración de lo poético que “ya no se acostumbra”.

2.4 Una vanguardia sin vanguardia

En un entorno lingüístico inestable, era natural que convivieran diferentes figuraciones de lo poético, incluso en un mismo círculo. La incertidumbre sobre la lengua, que iba desde las alternancias en el uso del “tú” y el “vos” y el regodeo en la caída de la “d” final hasta la hipercorrección y las dudas sobre la capacidad referencial de la lengua, cuya verbosidad erudita estaba alejada de la oralidad en transformación, llevaba a la poesía a adscribir a formas que habían perdido sentido. Muchos poetas advertían la necesidad de renovar el lenguaje poético, pero las consideraciones sobre la lengua y la identidad nacional, la hispanofilia y la hispanofobia, la negación de la vanguardia y la revaloración de la poesía como loa habían llevado a la discursividad poética a una encrucijada complicada que advertía la necesidad de no caer ni en el clasicismo ni en la expresión social, pero que no hallaba resoluciones satisfactorias.

El invencionismo surgió a mediados de la década del cuarenta de manera conjunta para la plástica y la poesía, como una versión vernácula del arte concreto de Theo Van Doesbourg y posteriormente Max Bill, que en la década de 1930 había alcanzado en Europa una síntesis de las vanguardias pasadas con la asimilación de la descomposición visual del cubismo, la planificación y el racionalismo del neoplasticismo, la autonomía y la pureza del suprematismo, la injerencia de la obra en

la sociedad del constructivismo; en fin, la exigencia de la universalidad de la imagen que el abstraccionismo todo había legado al arte del siglo XX (De Michelis, 2000; Stangos, 1989; Fabre, 1990). En la adaptación que elaboraron los artistas argentinos de la Asociación Arte Concreto-Invención, fundamentalmente con las teorizaciones de Edgar Bayley y Tomás Maldonado, se incluían también algunos principios del creacionismo huidobriano, que ya había influenciado al ultraísmo (Ledesma, 2009b). Tanto el concretismo como el creacionismo consideraban la creación artística como no representativa, principio que había comenzado a problematizar el cubismo, pero en el segundo persistía una significación metafísica, “mágica”, por debajo de la superficie de la obra, que el poeta tenía la capacidad excepcional de descubrir (véase el capítulo 3).

El invencionismo, en cambio, tenía una postura fuertemente anti-hermenéutica,⁵⁰ porque consideraba las significaciones ocultas o evocadoras como un resabio romántico e idealista que no permitía a la poesía manifestar su pureza de superficie y entrar en relación directa con la realidad, como una acción, y con el sujeto, como una vivencia. Por eso consideraban la representación como reactiva, como una sustracción de la acción, propia de todo arte que copia una imagen en lugar de presentar una realidad en sí misma.⁵¹ Incluso, Bayley reclama en uno de los manifiestos el estatuto de acontecimiento para el poema (“Un poema debe constituir un hecho. Vivir el poema como un acontecimiento de nuestra vida mental, y no como una representación en la que somos meros espectadores”),⁵² es decir, lo concibe como un hecho lingüístico que,

⁵⁰ “Llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signo, definir lo que los hace ser signos, conocer los lazos y las leyes de su encadenamiento...” (Foucault, 2002b: 47-48). La propuesta del invencionismo es anti-hermenéutica y anti-semiológica, porque se resiste a reconocer la naturaleza sígnica del arte (véase el capítulo 3).

⁵¹ Véase Bayley, Edgar. 1946. “Introducción al Arte Concreto”, *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, n° 2, Buenos Aires, diciembre.

⁵² En Bayley, Edgar. 1946. “Sobre la invención poética”, *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, n° 1, Buenos Aires, agosto.

por su carácter experiencial y su capacidad de acción en sí mismo, se aparta de la mera función mediadora de la realidad y permite “establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar...”.⁵³ Por lo tanto, su postura se encuentra más cerca de las concepciones de vanguardias rusas como el suprematismo o el constructuismo, que de las grandilocuentes consignas del poeta chileno.

La noción de un arte no representativo en la vanguardia tenía su raíz en las experimentaciones de Kazimir S. Malévich,⁵⁴ cuyo abstraccionismo proveniente del cubismo había llegado a una síntesis total de los elementos plásticos con el uso exclusivo de la geometría y los colores puros. Esa condensación pretendía alcanzar una libertad total del arte, en tanto de ese modo se lo desvinculaba de los fines prácticos y se lo liberaba a la pura sensibilidad plástica (De Michelis, 2000). El planteo apuntaba evidentemente hacia una autonomía del arte de todo aspecto heterónimo, que le asegurara una pureza absoluta de manifestación. De forma paralela, el constructivismo de Tatlín planteaba también una abstracción no representativa de rasgos cubistas, pero influenciada por el culto de la máquina del futurismo y “tendía, aún confusamente, a una integración práctica en la sociedad” (De Michelis, 2000: 227). Con el tiempo y la Revolución de Octubre mediante, plantearían la superación del estetismo burgués en la disolución del arte en actividades útiles como “la publicidad, la composición tipográfica, la arquitectura o la producción industrial” (2000: 231), único modo, según pensaban, de disolver la contradicción entre la expresión subjetiva y la confluencia social en la revolución.

⁵³ Bayley, Edgar. 1945. “La batalla por la invención (manifiesto)”. *invención 2*. Buenos Aires, invention, s.p.

⁵⁴ En 1922 Malévich publicó el manifiesto del suprematismo, titulado “El suprematismo o el mundo de la no representación”, que redactó con la asistencia del poeta Vladimir Mayacovski (De Michelis, 2000).

Los concreto-invencionistas recibieron estas ideas de sus lecturas y contactos personales,⁵⁵ que luego buscaron confluír en su efímera militancia de izquierda en el Partido Comunista (Longoni y Lucena, 2003-2004); poco tiempo después relajarían la postura revolucionaria por la influencia de Max Bill y su adaptación de la Bauhaus al contexto capitalista (véase el capítulo 3). Si las figuraciones vigentes de lo poético fracasaban en dar cuenta de la discontinuidad histórica y no podían asumir con efectividad el lenguaje nuevo que ofrecía la oralidad, rehuír la representación al modo constructivista implicaba la intención de trabajar al nivel de las estructuras. Pero para la poética de Bayley de los años cuarenta, el desafío consistió en encontrar el modo en que la poesía podía adaptarse al estatuto no representativo (véase el capítulo 3), porque aunque Mayacovski había colaborado en la redacción del manifiesto suprematista o Apollinare había tenido gran injerencia en el cubismo y el surrealismo (De Michelis, 2000), ninguno había avanzado sobre un lenguaje completamente no representativo. Únicamente la aplicación literal de la propuesta teórica de Huidobro, que además legitimaba una tradición vanguardista latinoamericana, permitía una solución posible:

“Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos”. (Huidobro, 1925)

Huidobro había tematizado la ruptura de la semiosis y la construcción de un lenguaje nuevo en *Altazor*, pero difícilmente había llegado a hacer trizas el sentido lógico de la lengua. Es que tanto en el caso del poeta chileno o de Apollinaire, como en los de Malévich, Tatlín, Mondrian u otros, la abstracción absoluta había sido el

⁵⁵ En entrevista personal, Tomás Maldonado explicó que su hermano y él eran jóvenes muy precoces y activos, y que ya antes de los 20 años de edad habían armado una red de información sobre las cuestiones artísticas más recientes, a partir de documentos y publicaciones que los inmigrantes judíos, alemanes – sobre todo berlineses–, checos, españoles, etc. habían traído sobre el constructivismo, la Bauhaus, el cubismo, el arte abstracto, entre otros movimientos, que ellos compraban y luego hacían traducir.

resultado de una operación de síntesis que había partido de motivos figurativos o de imágenes que preservaban cierta coherencia metafórica (De Michelis, 2000), por lo que guardaba reminiscencias figurativas. El arte abstracto y la poesía de vanguardia tenían una base en la realidad exterior al arte; el arte concreto y la poesía invencionista, en cambio, pretendían partir de la valencia de los materiales en tanto materiales, es decir, no trabajar con nada que no fuera propiamente artístico. Este inicio marca una diferencia fundamental con las otras vanguardias: el invencionismo toma como base una operación de modernización del arte ya efectuada, de una instancia que había sido un punto de llegada para otros, y ese umbral determinaría la deriva resultante (véase capítulos 6 y 7).

Ahora bien, ¿cuál era el motivo y la incidencia de partir del sinsentido y de adoptar un patrón que negaba la entrada de lo real en el arte? ¿Para qué hacerles soltar por completo a las palabras su sentido convencional, a través de relaciones ilógicas? El idioma porteño de mediados de siglo XX había cambiado de piel, mientras que las dos discursividades vigentes resultaban constructos monolíticos de difícil penetración. A diferencia del proceso político de transformación de la Revolución Bolchevique que absorbió las búsquedas vanguardistas en sus inicios y así transformó su *estética de umbral* (Buck-Morss, 2004; véase el capítulo 1), el cambio político y social que protagonizaba el peronismo prescindía de la vanguardia mientras que el comunismo local no asumía ni el cambio ni un verdadero compromiso vanguardista.

Esta puesta en disponibilidad por parte de la política implicaba varias cuestiones: por un lado, el invencionismo se aseguraba la libertad de creación, que incluso podía adoptar posturas críticas hacia el proceso político; por otro, al ser una vanguardia artística que no adscribía a una vanguardia política –con excepción, claro

está, del modelo ruso—, se atribuía de forma involuntaria la responsabilidad de canalizar el cambio que desanudara la trabazón de la que el lenguaje poético no lograba salir, para generar visiones alternativas que ayudaran a desarmar la comodidad de los sujetos de dejarse andar por los procesos sociales. La experiencia de un lenguaje nuevo, que resistiera la apropiación de los discursos hegemónicos, desanudaba el vínculo entre individuo y sociedad (Adorno, 1983) por un lado, y entre sujeto y masa por el otro (Huysen, 2006),⁵⁶ algo que Bayley advertía con claridad:

“...nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera, exterior a ella, sino por su capacidad de novedad, *novedad, vale decir, desplazamiento de valores de sensibilidad ejercido por una imagen*”.

“...el valor estético no es incumbencia del acuerdo con una realidad sino de la condición de la propia imagen”.

“En las épocas críticas, que es cuando se han producido las grandes revoluciones estéticas, en los momentos en que el artista experimenta con mayor fuerza un sentimiento de diferencia con respecto al medio en transformación, lo más importante y lo más fecundo para él es esa realidad *distinta* que advierte en sí mismo; de ahí que se dedique a expresar esa realidad que le proporciona lo que, desde un punto de vista del arte, es lo único que interesa”.

Edgar Bayley, sin título. *Arturo*, nº 1, verano de 1944, s.p.

Es esa realidad de diferencia y transformación, su poder de novedad o “desplazamiento de valores sensibles”⁵⁷ la que, plasmada en el poema o la obra, genera el extrañamiento que libera al hombre “de la propensión a acatar sin examen lo que cuenta con el asentimiento público o la sanción del tiempo”.⁵⁸

Sin duda, no era solo la ideología política lo que distanciaba a los artistas y poetas invencionistas de los discursos de la oligarquía y del peronismo —más allá de que vieran en Perón a un líder fascista, como muchos otros sectores de la sociedad—, sino también la concepción del tiempo histórico, que se plasmaba en la praxis poética: ni la necesidad del retorno al pasado ni el mito épico que atraviesa el tiempo sin mutación

⁵⁶ Podría pensarse que la estética de la vanguardia se opone a la estética de masas no solo por su carácter elitista (Huysen, 2006), sino también porque la vanguardia ejerce en una práctica comunitaria que subjetiviza tanto la producción como la recepción artística (véase el capítulo 1).

⁵⁷ Bayley, Edgar. 1946. “Introducción al Arte Concreto”, *ob. cit.*

⁵⁸ *Ibid.*

coincidían con la teleología secular de la vanguardia, que piensa la historia como avance hacia un fin (Buck-Morss, 2004; Huyssen, 2006), tal como queda implícito en su concepción de sí misma como instancia de modernización del arte, o como fin de lo anterior e inicio de lo nuevo. La iniciativa invencionista surgió como un modo de atravesar esa atmósfera, de intervenir esa realidad discursiva con objetos poéticos no representativos (véase el capítulo 3). Al negar la representación, estos poemas no reflejaban ni la discursividad aristocrática ni la peronista, en primer lugar, porque su posición política era otra, pero fundamentalmente porque entre las dos ocupaban hegemoníamente todo el espectro discursivo y adscribir a la lengua convencional implicaba el riesgo de caer a uno u otro lado. En lugar de eso, la violencia sobre la semiosis, ejercida deliberadamente, era un modo de desarmar esas discursividades y de poner en circulación una figuración de lo poético diferente. En efecto, reclamar el carácter de acontecimiento para el poema tenía el objetivo de rescatarlo del panegírico, tanto de una persona como de un pasado.

La ruptura de la lógica del lenguaje que aseguraba la no-representación no se hacía mediante fórmulas inconscientes como el sueño o el automatismo del surrealismo (véase el capítulo 3),⁵⁹ sino de forma voluntaria, más aún, mediante una operación racional de proyección. Efectivamente, el concepto de “invención”, del cual el movimiento toma nombre, supone por un lado la liberación de la representación como fórmula artística del pasado y la proyección sobre el porvenir por otro, pero como acción racional planificada; no hay azar ni sentidos ocultos, sino la voluntad de romper con significaciones dadas mediante la exposición y la combinación de los materiales, prescindiendo deliberadamente de su capacidad mediadora de sentidos. De este modo,

⁵⁹ El arte concreto fue concebido como un movimiento contrario al surrealismo. Posteriormente, esto tendría algunos matices para los poetas del grupo poesía buenos aires. Véase el capítulo 5 para un análisis más profundo de esta cuestión.

la imagen-invencción evitaría cualquier sentido oculto, incluso los del inconsciente, para usufructuar el sentido de su superficie material, y produciría objetos artísticos de formas puras que, por eso, adquirirían sentidos universales, es decir, perceptibles por toda la humanidad.⁶⁰ En definitiva, “el ‘pequeño dios’ de Huidobro se democratiza” (Giordano, 1983: 794) y terminaba por secularizarse.

En plástica, eso se resolvía con los elementos básicos de lenguaje visual (formas, líneas y colores) y con las leyes de la composición, que resultaban en formas geométricas, el plano color como elemento significativo fundamental, el equilibrio, la bidimensionalidad, etc. En poesía, se trataba del trabajo con el significante, con la estructura gramatical, con lo fónico, con la visualidad del poema, que generaba asociaciones inesperadas pero principalmente violentaba la elocuencia a partir de sus propios elementos, que se colaban involuntariamente. Porque a pesar de que esta operación, que podría homologarse a la abstracción en el arte plástico, buscaba un ideal de pureza que como consecuencia replegaba a los lenguajes artísticos a trabajar con sus propias estructuras (véase los capítulos 3 y 4), la ruptura de la lógica semántica se operaba sobre un lenguaje poético cuya figuración estaba vigente y fuertemente enquistado en la praxis poética. Así exponía la idea de invención el número 1 de *poesía buenos aires*, en la primavera de 1950:

ha traído sus dos manos
sus dos aguas despiertas
ha inclinado la cúpula del recuerdo
su garganta está enamorada
tiene los quince años de la tierra
y juega con el mar que no comprende

⁶⁰ ¿Cómo hacer que el lenguaje, principal marca de distinción de identidad, sea universal? Al interior de esta utopía artística incluso podría pensarse que, dado que el lenguaje pierde su capacidad referencial al destruir su lógica semántica, su sonoridad y visualidad lo hacen ecuménico. Pero semejante hipótesis se desmorona al considerar el acento que identifica cada variedad dialectal, que es privativo de su forma y excluyente de lo extranjero (Derridá, 1997). El invencionismo no ha dado una respuesta convincente a esta cuestión.

alguien siega la bruma
alguien descubre un ebrio diálogo
y la savia interroga en las cavernas

cortar tallar son las nuevas preguntas
(...)
ha traído sus dos trajes
uno para las playas del secreto
uno para su plural estremecido y los huesos iguales
sus dos abecedarios
uno para la sombra uno para la lámpara
que su palabra une
puente final de los primeros ayes
ya se inclina la sed hacia su trópico disuelto
los reyes no han podido descifrar sus escudos
la distancia se abre como una vieja herida

Raúl Gustavo Aguirre, "La Invención", *poesía buenos aires*, nº 1, primavera de 1960.

En su primera apreciación del invencionismo, Aguirre, un joven poeta que apenas se había iniciado en el neorromanticismo, entiende la invención en un juego de dualidades: dos abecedarios, dos códigos que dan luz en la sombra y oscurecen la lámpara, para vincular el lenguaje con el origen, con los primeros balbuceos, "los primeros ayes". También mira hacia adelante: es tan joven como la tierra, que ve la naturaleza sin comprenderla. Es esta dualidad la que proyecta al lenguaje hacia adelante y hacia atrás, sin pertenecer a lo que ya no es ni a lo que todavía no ha tomado forma. No solo por su capacidad jánica, sino fundamentalmente porque opera en el borde del sinsentido sobre ese lenguaje gastado que le hace decir "plural estremecido", "cúpula de recuerdo", "garganta enamorada", es que viene a suturar la distancia de los dos lenguajes, y también la herida del sentido y la materialidad en ese cortar y tallar que son necesarios para rejuvenecer la lengua y para hacerla propia en lugar de apropiada:

[La revista] "Expresaba –creemos– la presencia o la voluntad de una poesía, como la definimos alguna vez, 'desmantelada', es decir, una poesía rigurosa, que nada tuviese que ver con la cháchara literaria tan común en nuestro medio. Que significara una aventura y un esclarecimiento, una experiencia y una posibilidad de conocer. La elección de un modo de vivir y no un oficio. En una palabra, queríamos recuperar para nosotros la esencia inmemorial de la poesía, pero a la altura y a la conciencia de nuestro siglo y con el lenguaje de nuestro siglo. Nuestra actitud fue, desde un comienzo, y por ello, combativa, más que por vocación de proselitismo, por representar un rechazo: rechazo de la exhibición del escritor, rechazo por las sociedades literarias, rechazo por las antenas y por los compromisos, vergüenza, enorme vergüenza, de ser poetas. Y un inmenso

deseo de vivir ese amor que es la poesía” (Fondebrider, Freidemberg y Saimolovich, 1988-1989: 24).

Probablemente, Bayley no hubiera hablado de una “esencia inmemorial de la poesía” en los años cuarenta, porque la pureza poética radicaba para él en la mera superficialidad del lenguaje; en los cincuenta, cuando estaba más abocado a la forma, la función y las condiciones de producción (véase el capítulo 5), difícilmente lo habría expresado en esos términos. Sin embargo, la apertura hacia un grupo de poetas que todavía tenía que asimilar la transformación sugerida por el invencionismo era un factor fundamental vislumbrado desde un principio. Efectivamente, la figuración poética del invencionismo únicamente alcanzaría su potencia mediante un carácter colectivo que contrarrestara la diferencia individualista del arte representativo:

“Todas las reacciones mentales del individualista están presididas por la necesidad de mantener, ante el grupo a que pertenece, esa diferencia sin la cual no puede concebir su vida. (...)

Pero establecer esa diferencia implica, en realidad, una referencia al juicio ajeno. De este modo, cada gesto no tiene un valor por sí mismo, cada vivencia no encuentra su recompensa dentro de sí, sino que posee una significación extraña a su realidad objetiva. (...)

Los actos vitales como las obras de arte, en cuanto experiencias prácticas, no pueden ser reemplazados por ningún signo (...). Es por ello, que todo gran Arte Representativo ha estado fundado en la mística del individuo.

Pero ese arte y esa mística, que han tenido su apogeo, llegan ahora a su fin. Los valores de comunión sustituyen a los valores de la diferencia, y la INVENCIÓN CONCRETA al Arte Figurativo. (...)

La distancia que media entre la expresión y la invención es la misma que existe entre la separación y la comunión”.

Edgar Bayley, “La batalla por la invención (manifiesto)”. En: *invención 2. invention*, Buenos Aires, 1945, s.p.

La necesidad de que estas ideas fueran asumidas por un grupo radicaba fundamentalmente en la convicción del carácter colectivo y comunitario de una experiencia estética transformadora; pero también, como la práctica demostraría, en la capacidad propagadora que el ejercicio sostenido de un conjunto podía darle a esta figuración de lo poético y en la posibilidad de profundizar la operación poética que otorgaba la legitimación entre pares. Sin duda, como advirtió Aguirre, había que

desarmar la lengua y volverla a montar para restituirle el sentido perdido, pero únicamente era posible en el refugio cálido de la comunidad (Bauman, 2003). Una vez más Bayley marcaría el camino para eso (véase el capítulo 5), pero únicamente el sostenimiento y el ejercicio de todo un grupo de poetas haría posible la modificación de la figuración de lo poético. Porque la convicción de que la palabra poética no solo actúa al interior del lenguaje, sino que plantea vínculos directos y por eso más genuinos con la vida; y de que interviene lo real con el acto desnudo de poetizar únicamente era posible en la revivificación de los vínculos humanos: “ya no pintamos la anécdota, la fraguamos; le inventamos privilegios a la acción humana recapacitando los vínculos frente a la angustia sideral”.⁶¹

Pero no era sencillo deslastrarse de las figuraciones de lo poético que todavía persistían y el lenguaje nuevo, que completara y afianzara la operación iniciada por la vanguardia martinfierrista, se escurría entre las manos porque la intención de amputarle la grandilocuencia, en un principio, no dispensaba a la poesía de asumir roles eminentes. Además, la intención de generar un objeto lingüístico autónomo, que para eso desarmaba la semiosis, en ocasiones atentaba contra cualquier efecto poético. Sin embargo, con el tiempo estos principios aparentemente dogmáticos se transformarían en un proceso paulatino que tendría lugar en las páginas de *poesía buenos aires*, por el cual procuraron acercar el lenguaje poético a una lengua común que ya había cambiado. Posteriormente, una vez depurado de esas referencias ampulosas, de adjetivaciones accesorias, ese lenguaje volvería a ser montado, esta vez, para expresar la sensibilidad de otros tiempos.⁶²

⁶¹ Móbili, J.E., “Nos proponemos dar a la poesía”, en *Poesía Buenos Aires*, Buenos Aires, nº1, primavera de 1950, p.2.

⁶² Creo que ese proceso de depuración es el que brinda las condiciones de posibilidad para hacer enunciable la poesía conversacional que se da al finalizar la década y continúa en la siguiente, en las

2.5 La marca del siglo

“Me pregunto, incluso, si este lenguaje mío no le llega ya a usted como un eco de pasado, una desconexión con algo que fue de su realidad de antes. (...) Todo lo que he trabajado en este año pasado y lo que va del '51, sobre todo la tarea abrumadora de escribir el libro sobre Keats, me ha mostrado claramente cómo me sostengo precariamente en lo real, cómo las palabras me engañan y me dan una provisoria seguridad, cómo una buena dosis de lecturas me ayuda como si fuera morfina a sobrevivir y a creer –no siempre, por suerte– que tengo lo que la gente llama una “cultura” –eso que en la mayoría de los casos es un buen sistema de defensas, de límites, de nociones– es decir una barricada contra lo que empieza más allá, que es lo Real. (...) A veces, con lo que pueda yo tener de poeta, entreveo fulgurantemente una instancia de esa Realidad: es como un grito, un relámpago de luz cegadora, una pureza que duele. Pero instantáneamente se cierra el sistema de las compuertas; mis bien educados sentidos se reajustan a la dimensión del lunes o del jueves, mi bien entrenada inteligencia se ovilla como un gato en su cama cartesiana o kantiana. Y el nómeno vuelve a ser una palabra, una bonita palabra para decirla entre dos pitadas al cigarrillo”.

Cortázar, Julio, “Cartas 1951. A Fredi Guthmann”, en *Cartas (1937-1963)*. Buenos Aires, Alfaguara, vol. 1, 2000, pp. 255-256.

Cortázar también advertía la caducidad de un lenguaje que había sido efectivo en el pasado, pero que hacía agua en una realidad que evidenciaba transformación. Expone en esta carta la noción de “cultura” como refugio, un cúmulo de conocimientos elevados que lo separan de lo “Real”, que advierte en un relámpago –al estilo de Benjamin podría pensarse–, pero que se le escapa justamente por ese mismo andamiaje que lo protege. Ahora bien, ¿por qué insistir en tocar la realidad? Los invencionistas iban en la misma dirección al buscar una pureza del lenguaje que no tenía que ver con una lengua apropiada, sino con desarmarlo y depurarlo de sus adornos y accesorios, hasta reducirlo a una estructura, que era lo único que podía afirmarse como cierto. Pero entonces, ¿por qué no quedarse en ese resguardo cultural, aunque fuera todo lamentos por lo que ya no estaba como en el caso de los neorrománticos, o en la heroicidad hiperbólica de la épica peronista?

En su propuesta para pensar el siglo XX, Alain Badiou parte de la tesis de que este siglo experimentó una extrema pasión por lo real. Frente a la idealidad planteada

antípodos de la estética neorromántica. De todas formas, se trata de una hipótesis que requiere mayor revisión y un análisis pormenorizado del proceso queda pendiente.

por el siglo XIX, que anunció, soñó y prometió, su sucesor se propuso realizar, “declaró que él hacía, aquí y ahora” (Badiou, 2005: 52). Esto lo llevó a pensarse como un final y un comienzo absolutos a la vez, dos formas de obtener lo definitivo, es decir, lo real, lo que solo es y, por lo tanto, está más allá del bien y del mal (Badiou, 2005). Frente a la metafísica occidental, como lo advierte Cortázar, el siglo propuso acción y construcción. Pero la realización de lo nuevo requería la destrucción de lo viejo, y esa es la ruina frente a la que el todavía joven escritor se repliega en el refugio de la cultura, la misma que entreveía Daniel Devoto y a la que luego Cortázar contribuiría a destruir con su práctica narrativa y no con la poética. Pero fue la lógica vanguardista la que asumió paradigmáticamente el hiato histórico que planteaba el siglo. El invencionismo proponía a partir de su anti-hermenéutica plantear una nueva relación del arte con lo real.

Había quien lloraba la ruina, como los poetas neorrománticos, incapaces en este caso de ver la posibilidad de construir sobre los escombros. Es el mundo aristocrático resquebrajado y en retirada, pero también la ruina de una lengua que únicamente se atrevían a reconstruir con los añicos de una cultura arcaizante y propia únicamente en los círculos de elite que vivían lo europeo como parte de su estirpe. Por eso mismo la cuestión de la guerra era fundamental: no solo la sociedad de masas había tensionado la supremacía de la elite (Huyssen, 2006), sino que advertían que el mundo que conocían también estaba en ruinas, que ya nada era como antes y que el refugio europeo estaba destruido o, por lo menos, en permanente amenaza. Dado que habían experimentado que todo lo humano caduca, porque habían presenciado su catástrofe (Buck-Morss, 2004), fue que tematizaron y pensaron la permanencia, tanto de aquello que no puede alterarse –la naturaleza como el único ámbito incorruptible– (Raggio, 2010), como la de ellos mismos en el canon literario (Soler Cañas, 1981).

Ahora bien, Badiou (2005) también sostiene que a causa de esa pasión por lo real y definitivo, “el siglo se vivió con un carácter heroico y épico” (Badiou, 2005: 53), justamente, por el imperativo destructivo experimentado con forma de hazaña. Quienes adscribieron a la doctrina peronista percibieron esa fuerza destructiva como posibilidad de un nuevo comienzo, pero la misma retórica épica impidió a la poesía encontrar el giro de lenguaje que plasmara el cambio, porque el canto épico que elevaba la acción nuevamente como ideal. Es decir, si la parábola del arte y la transición histórica requerían rebajar lo sagrado para hacer asequible el arte, se buscaba engrandecer en los poemas la hazaña de Perón mediante el linaje sanmartiniano por razones políticas, eso que soñó el siglo XIX y que el XX trataba de realizar: “Por esa Argentina grande / con que San Martín soñó, /es la realidad y la efectiva /que debemos a Perón”, corea hacia el final la “Marcha peronista”.

capítulo 3

contra la
representación

capítulo 3

contra la
representación

*Reconocí que la «cosa» y la «representación»
habían sido tomadas por la imagen misma de la sensibilidad
y comprendí la falsedad del mundo de la voluntad
y de la representación.*

Casimir S. Malévich¹

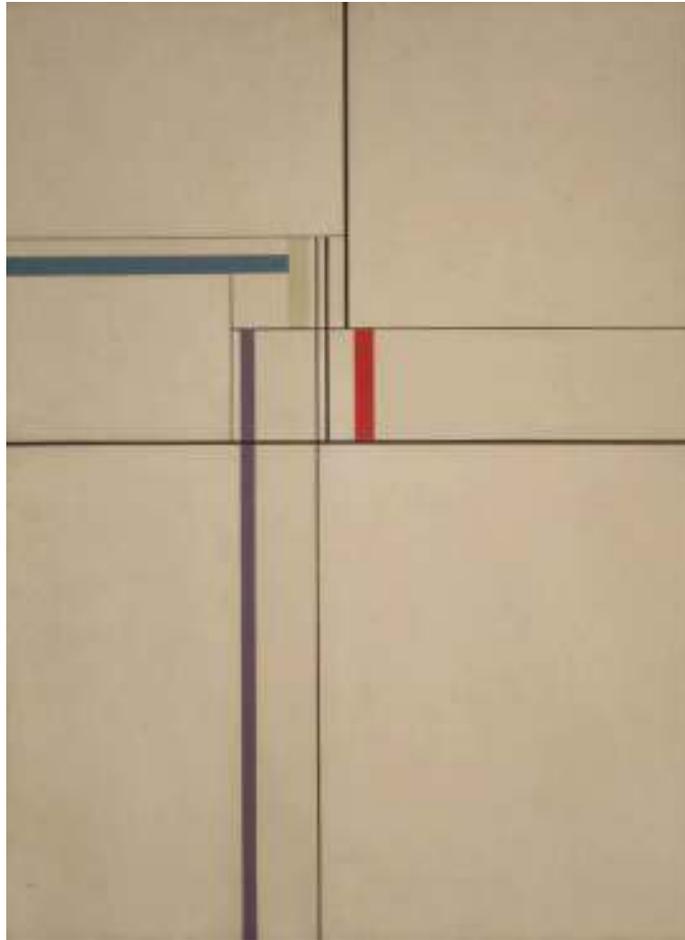


Figura 3.1 *Composición* (1950), Tomás Maldonado. Óleo sobre tela. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina).

¹ En De Michelis, 2000: 225.

Si *Composición* (1950), de Tomás Maldonado, no tuviera la superficie de su óleo cuarteada y amarillenta por efecto del tiempo, podría sospecharse que fue elaborada con algún moderno programa de diseño, o que es el fragmento de un plano de planta de un edificio actual (véase la figura 3.1). Pero asumiendo que se trata de una pintura, ¿dónde está su autor? No hay mirada fuera del cuadro: los ojos de todo sujeto vinculado a ese plano confluyen en el entramado de sus rectas, que no se cruzan en toda la superficie de la tela, como en una obra neoplasticista, sino en una zona de confluencia. De este modo, la pintura no es más que un objeto que condensa la atención de los sujetos, sin remitirla hacia fuera de la pieza.

Es cierto, las líneas se prolongan imaginariamente hacia el exterior, pero ese exterior no es otro que el aquí y ahora con el que interactúa, porque la tela no devuelve subjetividad a la mirada, no hay reciprocidad, y nuestra vista no la traspasa como, por ejemplo, en el cruce de miradas de “Las meninas” de Velázquez. Allí el juego de la dirección de los ojos y las subjetividades termina por elidir al sujeto que representa, para centrarse en la pura representación, lo cual determina un momento de discontinuidad en los discursos artísticos, por la cual comienzan a centrarse en una auto-remisión a sus mecanismos de producción de sentido (Foucault, 2002b).² Estas rectas marcan el ritmo, esos colores ejercen su peso más allá de cualquier trascendencia

² Entiendo la discontinuidad en términos de Foucault (2002b), como la instancia de desvío de un conjunto de ideas colectivas: “No resulta fácil establecer el estatuto de las discontinuidades con respecto a la historia en general. Menos aún sin duda con respecto a la historia del pensamiento. ¿Se quiere trazar una partición? (...) ¿De qué provendría entonces su constitución y después su anulación y oscilación? (...) ¿Cómo puede un pensamiento eludirse ante algo que no sea él mismo? ¿Qué quiere decir, en general, no poder pensar un pensamiento? ¿E inaugurar un pensamiento nuevo?”

La discontinuidad —el hecho de que en unos cuantos años quizás una cultura deje de pensar como lo había hecho hasta entonces y se ponga a pensar en otra cosa y de manera diferente— se abre sin duda sobre una erosión del exterior, sobre este espacio que, para el pensamiento, está del otro lado, pero sobre el cual no ha dejado de pensar desde su origen” (2002b: 67). Más allá de su rebelión más o menos efectiva contra la institución arte (Bürger, 2000), como se verá en este mismo capítulo, la vanguardia produce un momento de discontinuidad en el pensamiento, en relación con la problematización que plantea con respecto a la representación.

subjetiva, por lo que este tipo de expresión vanguardista no expone ni problematiza la representación, sino que renuncia a ella y así a la relación que establece entre los sujetos, asentando una nueva discontinuidad. Se trata entonces de la puesta en acto de dos confluencias que densifican un desvío: líneas y miradas se condensan en el breve espacio en el que los elementos plásticos puros plantean una nueva relación entre el arte y lo real.

Como en esta pintura de Maldonado, los cruces son la estructura que sostiene las vanguardias. Efectivamente, si la propuesta es desarmar el sentido dado de lo artístico para instaurar uno nuevo y, como en este caso, ya no se recurre ni a la mimesis ni a la tradición, requiere de otra configuración para dar viabilidad a la discontinuidad: la confluencia de artistas y disciplinas permite un doble juego de ida y vuelta entre la experimentación y la legitimación necesarias para darle estatuto artístico. En el caso del invencionismo, si en un principio era la poesía la que brindaba una clave para la experimentación plástica en cuanto a la ruptura del verso, que los artistas homologaron a la ruptura del marco cuadrangular, sería posteriormente la plástica, con la incómoda cuestión de la función del arte, la que interpelara el quehacer poético. En verdad, como se verá a continuación, poesía y plástica entran naturalmente en un vínculo de competencia por la supremacía del sentido (Foucault, 2012), al tiempo que a la vez cada disciplina avala a la otra en la ilusión de la traductibilidad de los lenguajes artísticos (Poggioli, 1964). En todo caso, el elemento de cohesión que aglutina las dos prácticas y legitima la discontinuidad es el grupo, en tanto muchos coinciden y reafirman el carácter artístico de la propuesta.

Una tercera instancia de legitimación vanguardista se da en la formación de una tradición propia. Es decir, no se adscribe a un pasado dado, sino que se decide el pasado

que acredita la propuesta, generando vínculos en el tiempo. “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro” es el título de un artículo firmado por Wolf Roitman, que aparece en el número 7 de *poesía buenos aires*. Luego de haber conformado un altar vanguardista latinoamericano con Vallejo, el Neruda de *Residencia en la tierra* y el mismo Huidobro en el n° 4,³ Roitman reacomoda el retablo y coloca al chileno en el centro “como promotor y punto de partida de la nueva poesía en América”, al tiempo que deja deslizar a los otros dos: a Neruda por “la sensualidad pegajosa de sus gerundios”; a Vallejo, “por la obsesión vertiginosa de su desnudez”, “su humanismo (...) demasiado vibrátil”.⁴

Más allá de las preferencias estilísticas, Huidobro es un mojón de referencia para la vanguardia latinoamericana, no sólo por su carácter precursor y su participación directa en los movimientos europeos, sino por las recurrentes alusiones, explícitas en manifiestos y proclamas, o solapadas en el ejercicio poético, de vanguardistas del continente. En el caso del grupo *poesía buenos aires*, Huidobro los conecta directamente con tres mojones vanguardistas preliminares: el creacionismo y su vínculo con el surrealismo (Harris y Pérez Barreiro, 1994); el ultraísmo, más vernáculo e ineludible aunque fuera de forma tácita, y el invencionismo, más cercano en el tiempo y más abiertamente reconocido en el “árbol genealógico” de la poesía entendida como acción vital mancomunada.⁵ Una nota a pie lo constata:

³ Como se analizará en el capítulo 5, desde los primeros números de la revista se manifiesta la intención del grupo de operar sobre ese canon, mediante la publicación de lo que ellos consideraban poético, como una forma de revisar las categorías predominantes en el momento, mayormente difundidas en la revista *Sur* y el “Suplemento de Cultura” de *La Nación*, entre otros. Para una idea del campo poético en Argentina durante la década del cuarenta, véase Cristóbal, 2007; Giordano, 1983; Urondo, 2009; Zonana y Molina, 2010; Zonana, 2001; en relación con las figuraciones de lo poético en la misma época, véase el capítulo 2 de este trabajo.

⁴ Roitman, Wolf, “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro”, *poesía buenos aires*, n° 7, otoño de 1952, s.p.

⁵ *Ibid.* La noción que *poesía buenos aires* tiene en esa época de la poesía combina la idea vanguardista de la praxis poética unida a la praxis cotidiana, pero también la entiende como producción humana que trasciende las individualidades. Así lo explica Roitman en el mismo artículo: “Una fuerza que se comprueba tan vital como la poesía, cuesta ser mantenida a lo largo de una sola aventura humana”. Es preciso por lo tanto entender en ese marco la permanente necesidad de armar genealogías poéticas, la

Vicente Huidobro hace llegar, con motivo de aparecer en Buenos Aires (1944) la revista **Arturo**, punto de partida (por más contradictorio y deficiente que este documento nos parezca en la actualidad) del arte de vanguardia en la Argentina, el total apoyo de su entusiasmo y de su obra.

Roitman, Wolf, “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro”, *poesía buenos aires*, n° 7, otoño de 1952, s.p.; énfasis en el original.

La valoración entre paréntesis de *Arturo* puede entenderse al considerar la adscripción que Roitman, como artista plástico en ejercicio de la interdisciplinariedad, mantenía al movimiento Madí, un desprendimiento del grupo que había gestado la revista y que era crítico de la otra línea en que se había dividido el grupo inicial, la Asociación Arte Concreto-Invención.⁶ Asimismo, pone de manifiesto el vínculo entre las dos publicaciones e incluso indica el carácter precursor de esta última. Los cruces entre ambas se refuerzan por la participación destacada en *poesía buenos aires* de Edgar Bayley, principal representante de la rama poética de *Arturo*, una figura que como se verá a lo largo de los capítulos que siguen determina un lazo de continuidad entre los dos grupos. Pero más allá de las diferencias que pudo marcar el movimiento Madí, ¿cuáles eran y qué alcance tenían las contradicciones y las deficiencias que Roitman encontraba en ese punto de partida que reconocía en *Arturo*? ¿Cómo entender esas deficiencias en una revista de un único número que liga la poesía a las artes plásticas leídas ocho años después desde otra que rara vez hace mención a algo que no sea poético? ¿Eran esas contradicciones inherentes a *poesía buenos aires*, considerando que allí confluían varias poéticas contrapuestas, como el surrealismo y el invencionismo?

conformación de un pasado que habilite la práctica artística del presente, y no solo como una operación sobre el canon que selecciona precursores, incluso en la publicación de lo que consideraban poético, como una forma de revisar las figuraciones de lo poético vigentes, tal como se expuso en el capítulo anterior.

⁶ Los dos primeros desprendimientos de esta primera manifestación de arte concreto argentino serán la Asociación Arte Concreto-Invención, a la que se hará referencia aquí más adelante, y el Movimiento Madí, dirigido por Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice. Las diferencias fundamentales en ese primer momento girarán en torno al marco recortado y al movimiento en las esculturas, principios que sostendrá Madí en toda su producción, mientras que los artistas de la Asociación vuelven al uso del marco cuadrangular –retorno que produciría la escisión de Lozza y su Perceptismo–.

Desde el campo crítico de las artes plásticas, *Arturo* es estudiada como el hito fundador de la abstracción y la instalación definitiva del lenguaje vanguardista en Argentina (García, 2011, 2012; Giunta, Gradowczyk, 2006; Lauria, 2003; Pérez Barreiro, 2007; Rossi, 2004), que derivó posteriormente en tres importantes expresiones: los mencionados movimiento Madí y Asociación Arte Concreto-Invención y, posteriormente, el Perceptismo, un desprendimiento de esta última. Sin embargo, aproximadamente la mitad de sus páginas están dedicadas a la poesía y gran parte de las restantes, a teorías poéticas y plásticas. Están allí los gérmenes de la poética invencionista y su manifestación más heroica, menos reflexiva y totalmente entusiasta, que se formularía en un manifiesto poco después. Por lo tanto, analizar su contenido en relación con los cruces interdisciplinarios y experimentales que plantea, a la vez que abrir sus textos a la conformación del pasado que propone y a la configuración del futuro que sus páginas concentran en germen, permitirá poner en perspectiva las manifestaciones artísticas que generó posteriormente y señalar los trayectos que marcaron la discontinuidad en la relación del arte y la poesía con lo real a mediados de siglo en Buenos Aires.

La confluencia de base entre estos artistas y poetas, que de algún modo compone el acuerdo tácito inicial que condensa al grupo (Bauman, 2003), radicaba en la renuncia a la representación, tanto plástica como lingüística: ni las palabras ni las imágenes artísticas debían ser ya símbolo de las cosas, sino cosas en sí mismas que interactuaran con el resto del mundo conocido. Esta apuesta por la supremacía de la forma, por el trabajo con la superficie del lenguaje y de los elementos plásticos no pudo significar la búsqueda de una novedad vacía ni la repetición a destiempo de experiencias vanguardistas anteriores; se trató más bien de un modo de renunciar a los sentidos dados

de manera radical, de la deserción a manifestar un estado de la realidad y, fundamentalmente, del propósito de prescindir de la semejanza como modo de relación del arte con la realidad. Indagar en esa discontinuidad y el modo en que estableció mecanismos de legitimación para autenticar sus prácticas permitirá deslindar la poética invencionista de sus antecesoras para, a su vez, comprender sus derivas.

Tomás Maldonado, Lidy Prati, Edgar Bayley, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss, el grupo editor de la revista *Arturo*, compartieron ideas y experiencias iniciales. Estaban convencidos de que el arte tenía una injerencia directa en la praxis social y que por eso los artistas tenían gran responsabilidad en la consolidación del cambio.⁷ En ese contexto, el arte abstracto –que luego algunos de ellos especificarían como concreto⁸– era la producción nueva y acorde a los tiempos, aunque todavía mostraran vacilaciones acerca del cauce que darían a su práctica, el cual les otorgaba una libertad de creación que, aparentemente, no tenía término a la vista. Pero la combinatoria, como advierte Adorno (1983), es limitada: la renuncia a la representación tenía causas más internas y ocasionaría efectos impensados. En definitiva, esta revista condensa la intensidad de la experimentación, el impulso del

⁷ *Arturo* se publica en el último tramo de la II Guerra Mundial y, dado que el grupo está pendiente de los movimientos europeos tanto en lo artístico como en lo cultural y político, se ven contagiados de ese cambio que avanza. Años después, Tomás Maldonado recordaría que su generación creía tener el privilegio de participar “*all’ultimo grande confronto con il fascismo e l’imperialismo*”, por lo que había un clima de que el cambio en los hechos estaba cerca: “*In questi testi [los del período hasta 1947] proclamavo la necessità che la rivoluzione –che allora credevo imminente dovunque– fosse allo stesso tempo rivoluzione dell’arte, della letteratura, della scienza, della tecnologia, e di tutti contenuti della vita quotidiana. Insomma: ‘volevo tutto’, come si direbbe oggi. Ma lo sviluppo del dopoguerra, come è noto, non tardò a smentire le ambiziose aspettative della mia generazione*” (Maldonado, 1974: XVII).

⁸ La diferencia entre arte abstracto y concreto es fundamental para comprender el estatuto de este tipo de arte cuando se publica la revista *Arturo* y cuál es posteriormente. Mientras la abstracción guarda resabios de realidad, dado que es una síntesis de una representación, lo concreto se desliga completamente de ésta, porque es una producción material totalmente independiente. Podría pensarse que es esa tensión la que todavía no está resuelta en la publicación. Para ampliar sobre esta diferencia en el arte, véase Hess, 1959; Torres García, 1944: 270-272; De Micheli, 2000. Aunque con fines prácticos, aquí se definen los conceptos de forma específica, la definición de ambos así como la conceptualización del arte abstracto en general fue materia de profusos debates durante toda la primera mitad del siglo XX; incluso el debate llega a la revista *Sur* a principios de la década siguiente. Para ampliar sobre esto, véase Fabre, 1990

inicio de la que pretendía ser, tal como lo señala su título, una de las estrellas más brillantes del cielo,⁹ un cielo hecho de planos, líneas y puntos en permanente equilibrio y expansión.

3.1 Los pedazos de Babel

Desde el origen del invencionismo en la revista *Arturo*, plástica y poesía convivieron en un camino de experimentación inicialmente conjunto que, luego de una separación formal alrededor del año 1950, se mantuvo como instancia de interpelación interartística: las disciplinas ya no volvieron a compartir un mismo ámbito de publicación ni el intercambio experimental, pero las relaciones personales mantuvieron viva la práctica reflexiva. Ahora, ¿por qué insistir en religar dos artes tan diversas, que no solo utilizan materiales y medios de expresión completamente opuestos, sino que producen sentido a partir de mecanismos disímiles? Más allá de las afinidades particulares –Bayley, poeta, y Maldonado, artista plástico, eran hermanos; Kosice comenzó como poeta para pasar luego a la plástica; etc.–, esta correspondencia tiene una larga tradición (Gabrieloni, 2007; Mitchell, 1987), cuyos mojones podrían colocarse en la antigüedad clásica con la fórmula horaciana *ut pictura poesis*, en las ilustraciones

⁹ Las controversias entre el grupo editor también llegan hasta los motivos del particular título de la revista. Kosice refiere que él mismo sugirió el título, en referencia al nombre de una de las estrellas más brillantes del cielo, ubicada en la constelación Boötes o el Boyero que, paradójicamente, solo puede verse en el hemisferio norte (Harris y Pérez Barreiro, 1994). Harris señala al respecto que “ironically, there may also be a subconscious allusion to the title of preceding magazine, *Orión*, the organ of a group of surrealist writers against whom the *Arturo* group were in opposition. There is also the possibility of a reference to Arthur Rimbaud, another potentially ironic ambiguity, since, while Rimbaud, the *voyeur*, may accord with the aims of *invencionismo*, he was also a ‘saint’ in the Surrealist pantheon, and a European reference point in a group wishing to be Argentinian/Cosmopolitan, rather than subservient to European models” (Harris y Pérez Barreiro, 1994: 3-4). Harris también indica la familiaridad que brinda el nombre de pila; a esto habría que agregar que el carácter nominal del título podría también interpretarse como un gesto de superficie, un puro acto nominativo sin sentidos en profundidad, de acuerdo con el propósito que los unía.

medievales de los libros, en la supremacía del arte por sobre la poesía durante el Renacimiento, etc. Su disociación se habría dado a fines del siglo XVI y principios del siguiente, como consecuencia de la transformación del carácter del signo: si hasta el Renacimiento estaba determinado por la semejanza, que “es tanto la forma de los signos como su contenido” (Foucault, 2002b: 60) y de ese modo signo y cosa se confundían en una unidad, a partir del final de ese periodo, las figuras “van a quedar fijadas en una forma binaria que las hará estables, porque el lenguaje, en vez de existir como escritura material de las cosas, no encontrará ya su espacio sino en el régimen general de los signos representativos” (2002b: 60). Es decir, la palabra deja de ser una marca inherente a la cosa para concebirse como un elemento escindido que puede suplirla. Por lo tanto, en la medida en que la representación se convierte en la función del lenguaje, discurso e imagen se separan:

...el lenguaje no será sino un caso particular de la representación (para los clásicos) o de la significación (para nosotros). Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo *visto* y lo *leído*, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. (...) El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice (2002b: 60-61).

De allí en adelante, la escisión se afirmó con la formalización del objeto literatura y la autonomización del arte respecto de la religión y la política, al que luego contribuyeron la creciente especialización y las historias específicas de cada disciplina durante el siglo XVIII (Brugnoli, 1998; Hauser, 1964). No obstante, ambos lenguajes se unieron en ocasiones a fin de interpelarse o de requerirse como medida y modelo comparativo para resolver encrucijadas estéticas. Así, por ejemplo, G. E. Lessing procuró sistematizar la diferencia en su *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* [1766], al plantear una necesaria distinción en la línea de la física newtoniana y la metafísica de Kant, como advierte Mitchell (1987):

La originalidad de Lessing consistió en su tratamiento sistemático de la cuestión espacio-tiempo, que redujo los límites genéricos de las artes a esa diferencia fundamental. Si Newton redujo lo físico, el universo objetivo, y Kant lo metafísico, el universo subjetivo, a las categorías de espacio y tiempo, Lessing prestó el mismo servicio al mundo intermedio de los signos y los medios artísticos (Mitchell, 1987: 96; traducción propia).

Para Lessing, la escritura es un arte vinculado al tiempo y la pintura, al espacio. Por lo tanto, se trata de dos lenguajes naturalmente disímiles que no deben mezclarse, pero podría pensarse que su cruce permite estructurar la emergencia de todos los eventos objetivos y subjetivos, por lo que la tensión entre ambas dimensiones constituiría una totalidad. Más conocido y más cercano en el tiempo, en “El pintor de la vida moderna” Baudelaire utilizó la figura del caricaturista y su croquis para interpelar la poesía y reclamarle la necesidad de capturar la fugacidad de la modernidad.

En la práctica, las artes tendieron a saltar esas fronteras, con aparente naturalidad gracias a la ilusión de la traductibilidad de los lenguajes artísticos (Poggioli, 1964), como un espacio productivo para la experimentación, la reflexión conjunta de problemáticas afines y la renovación de sus lenguajes (Brugnoli, 1998). En lo que respecta a las vanguardias, la difuminación de los límites de las disciplinas se vincula, por empezar, con el cuestionamiento del estatus del arte, dado que “los límites borrosos entre los géneros exigían una discusión sobre sus condiciones” (von Graevenitz, 1998: 21). En efecto, las obras híbridas ponían directamente en cuestión aquello que se consideraba arte, aunque también porque la experiencia artística tendiente a religarse con la cotidianeidad implicaba también luchar contra la especialización y la separación de disciplinas para lograr una experiencia artística total.¹⁰ El vínculo parece tener también otras implicancias.

¹⁰ A diferencia de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner, el ideal perseguido por las vanguardias no adscribía a un rasgo de sublimidad en el arte. Por el contrario, la intención de unificar las artes en las vanguardias procuraba rebajar el estatus del arte como una actividad humana más. El *Prospectus* de la Bauhaus

Cada vez que se presentan juntos, texto e imagen establecen una competencia por la supremacía del sentido: “el signo verbal y la representación visual jamás están dados a la vez. Un orden, siempre, los jerarquiza yendo de la forma al discurso y del discurso a la forma” (Foucault, 2012: 29). De acuerdo a Foucault, la separación de estos dos códigos ha sido uno de los dos principios que reinaron en la pintura desde el siglo XV hasta el XX: “Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de modo que ambos sistemas no pueden entrecruzarse ni fundirse. Hace falta que de una manera u otra haya subordinación...” (Foucault, 2012: 28) y el vínculo difícilmente es estable. El otro principio que rigió la pintura en ese periodo para el filósofo es la “equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo. Basta con que una figura se asemeje a una cosa (o a cualquier otra figura) para que se deslice en el juego de la pintura un enunciado evidente, banal (...): ‘Lo que usted ve es esto’”. (2012: 30). Se trata entonces de la imposibilidad de “disociar semejanza y afirmación” (2012: 31).

Mitchell (1987), por su parte, señala el vínculo originario entre estos dos términos en la concepción religiosa de “imagen”, derivada de la cita del *Génesis* que indica que el hombre fue creado “a imagen y semejanza de Dios”. De acuerdo con este autor, la idea de “imagen” tendría aquí un sentido no pictórico ni visual, sino que connotaría una identidad esencial, espiritual y abstracta; la semejanza, por el contrario, presume una diferencia. Identidad y similitud, es decir, la necesaria correlación entre lo que la imagen reproduce por semejanza y la afirmación a través de las palabras de eso

(1919), por ejemplo, presenta ese enfoque: “...la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista. Allí se encuentra la fuente primera de la imaginación creadora. ¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas! Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe”.

que representa –la écfrasis, típicamente– fueron juntas para Foucault hasta el siglo XX, cuando las vanguardias comenzaron a problematizar el vínculo, tal como él mismo analiza en el caso de Magritte (Foucault, 2012). Las prácticas interdisciplinarias, así como la problematización de la representación y el sentido que ejercieron las vanguardias rompieron el enlace entre semejanza y afirmación (Foucault, 2012), o entre identidad y diferencia (Foucault, 2002b), mediante la explotación de la tensión entre el código visual y el lingüístico, o entre la imagen y el discurso.¹¹ Si tenemos en cuenta el punto de vista de Mitchell (1987), esta disociación de los términos que ligan al hombre con Dios supondría además un paso más hacia la secularización (véase el capítulo 1), dado que se quiebra la aporía de ser idéntico y diferente a una vez.

En *Las palabras y las cosas*, el momento de discontinuidad a fines del siglo XVI por el cual el signo cambia su carácter y su relación con lo real también implica para Foucault (2002b) la disociación de la semejanza y la identidad: el lenguaje ya no es la signatura de las cosas, sino que actúa como la mediación que traduce, en la medida de sus posibilidades, la verdad manifestada en lo real. Se trata del momento en que el arte se vuelve recursivo sobre su propio mecanismo de significación y tematiza la representación en sus obras. “Las meninas”, de Velázquez, y la segunda parte de *Don Quijote de la mancha* le permiten ejemplificar el modo en que los dos principales códigos artísticos, el visual y el discursivo, se separan y revisan sus modos de producción de sentido y, a la vez, las formas de producción de conocimiento contemporáneas a través de la semejanza. La separación entre semejanza e identidad a

¹¹ Fueron múltiples las maneras en que las vanguardias restituyeron el vínculo y lo problematizaron. La interdisciplinariedad (la práctica conjunta de la pintura y la poesía, por ejemplo), ponía en primer plano la tensión en la experimentación conjunta; los caligramas procuraban reabsorber el intersticio entre ambos códigos, a fin de capturar la cosa por una doble vía y deshacer así el hiato que separa los signos de lo real (Foucault, 2012); la operación de Magritte, opuesta al caligrama, que restablece en esa suerte de anti-écfrasis la distancia entre los códigos en un mismo espacio común para subrayar su tensión; las palabras en libertad del futurismo explotan la naturaleza icónica del lenguaje y lo exponen como código visual.

partir del siglo XVII es la norma que determina la relación del arte y lo real, hasta las vanguardias, cuando se produce un nuevo quiebre epistémico al cuestionar ese estatuto del signo: pretendieron deshacer la distancia entre las palabras y las cosas a través de la anulación del carácter mediador del lenguaje, es decir, destruyendo la similitud para otorgarle entidad propia.

Las vanguardias suponen entonces un nuevo momento de discontinuidad por dos vías: por un lado, al romper con la disyunción entre el código visual y el lingüístico, explotan la tensión entre ambos y ponen en primer plano al signo como el enlace entre los dos códigos; por otro, al problematizar y rechazar la representación mediante las múltiples formas abstractas, reclaman una nueva relación del arte con lo real, es decir, un nuevo estatuto para el signo, entendido como el enlace entre la imagen y el discurso. El signo no estaría allí como medida de otra cosa, sino como presencia en sí misma, que ejerce sentido por su interacción con lo real: hasta el siglo XX,

“...no se pueden disociar semejanza y afirmación. La ruptura de este principio se puede colocar bajo el signo de Kandinsky: doble borramiento simultáneo de la semejanza y del vínculo representativo mediante la afirmación cada vez más insistente de esas líneas, de esos colores de los cuales Kandinsky decía que eran ‘cosas’” (Foucault, 2012: 31).

El signo artístico es entonces objeto en sí mismo, en tanto religa los códigos en una unidad.

Ese es el motivo por el cual las relaciones interartísticas pueden darse a la vez que la búsqueda de la pureza de los lenguajes artísticos. Renato Poggioli (1964) ubica en Mallarmé el nacimiento del ideal de la poesía pura y en Cézanne el de una pintura y una escultura puras para la modernidad. Ahora bien, el hecho de que ambas disciplinas compartan ese ideal en momentos contemporáneos no las hermana en el intento de realizarlo. Incluso, el ideal implicaría el repliegue de cada una en sí misma, dado que, como dice Malraux, “exigir de la pintura y de la poesía el primado de sus medios de

expresión significa exigir una poesía más poesía y una pintura más pintura, es decir, menos poesía” (Poggioli, 1964: 208). Pero también, menos realidad, porque “la pureza del arte había sido concebida en función del concepto retórico de hipérbole, en el sentido de una tensión verbal y formal que acentuase la distinción entre la inmaculada artificialidad de la creación artística y la impura naturalidad de lo real” (1964: 209). En ese repliegue sobre el artificio del arte en contraposición con lo real, se produce un paralelismo significativo:

“A este respecto parece ahora evidente la analogía que existe entre la función que ha ejercido en la poesía la palabra-metáfora, la palabra-símbolo, la palabra-idea, y la que han ejercido en el campo figurativo líneas y planos, masas y volúmenes, manchas y colores: en otros términos, un estilo plástico que no confíe ya en las sugerencias de la sombra y de la luz, sino en la severa belleza de la forma contemplada en el espacio eterno y absoluto. Mediante estos procedimientos, que revelan una nueva visión más que una nueva técnica, las artes figurativas parecen tender a la creación de una realidad aislada y autónoma, generada por partenogénesis, sin mezcla con la realidad circunstante” (Poggioli, 1964: 210).

Entonces, el ideal de pureza sería para ambas disciplinas una puerta de entrada a la abstracción, que prescinde del objeto y se repliega a trabajar con sus propias estructuras: en plástica, con los elementos geométricos y las leyes de la composición; en poesía, con los componentes fonéticos y gramaticales. Es decir, se dejan de lado los factores que generan sentido por fuera de la obra misma.¹² Así, poesía y plástica tienden a la pureza y trabajan en el nivel más absoluto de sus propios lenguajes. Este tipo de analogías entre lenguajes artísticos que se reducen a sus estructuras supone la “ilusión de la traductibilidad o de la correspondencia recíproca de las artes” (Poggioli, 1964: 145), que es la base de la experimentación, cuyo fin último es el de “ensanchar los límites de un arte o de invadir el terreno del otro” (1964: 144), pero esa traductibilidad es únicamente discursiva o reflexiva, en la medida que la pintura sigue siendo pintura y

¹² Esta afirmación no es rotunda para todo el arte abstracto. Algunas expresiones de este arte buscan con la abstracción llegar a un significado por fuera de la obra vinculado a una elevación del sujeto mediante la exaltación de su espiritualidad (expresionismo), la representación de su conciencia oculta (surrealismo) o la síntesis del objeto (cubismo) (Cf. Stangos, 1989).

la poesía, poesía (incluso en los caligramas), no solo por el ideal de pureza, sino fundamentalmente por la genuina disociación entre semejanza y afirmación (Foucault, 2012).¹³

Palabra e imagen, discurso y figura confluyen en la revista *Arturo* con el único objetivo común de deshacer la función representativa del arte, de quebrar el lazo entre semejanza y afirmación, lo cual implica también un modo de tensionar su propio vínculo. Si por un lado se asisten para reflexionar sobre sus problemáticas, procedimientos y recursos, por otro, se hacen trizas los sentidos, incluso aquel que las une de forma transparente. Esto hace de la revista un objeto complejo, de múltiples significaciones que, dado su carácter experimental e inacabado, pone en tensión cuestiones que luego darían lugar a renovadas concepciones artísticas. Pero para ese momento, en el origen, la escisión no se había producido y *Arturo* presenta una unidad en la heterogeneidad —tanto de disciplinas como de enfoques— que requiere ser abordada desde las múltiples perspectivas que pone en tensión. Poesía y plástica no vuelven a combinarse, sino que se unen en un objetivo común: terminar con la representación como función del arte, para abrirlo hacia otras direcciones y otorgarle un estatuto objetual, es decir, de cosa en sí misma más que de signo de otra. Los lenguajes disociados de Babel no pueden ya reunirse y recrear la unión pasada, pero pueden acercarse para hallar un modo nuevo de interactuar con el resto de lo real.

¹³ Esta misma cuestión podría ser un argumento viable para explicar la disgregación que a menudo ocurre en las vanguardias entre teoría y práctica, esto es, los postulados expresados en los manifiestos y su ejercicio en la producción artística. En la medida en que el lazo entre semejanza y afirmación no puede ya reconstruirse, la teoría, como descripción de una práctica, no puede afirmar la relación que el arte ejerce con lo real, que de todas formas en la vanguardia ya no es de semejanza. No obstante, hay que considerar también el avance posterior del discurso en el arte, que alcanza su punto máximo en el arte conceptual.

3.2 Revista de artes abstractas

Aunque compartían ciertas ideas políticas y estéticas, al momento de publicar la revista en el verano de 1944, Tomás Maldonado, Lidy Prati, Edgar Bayley, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss todavía no se habían formalizado como vanguardia: no habían firmado un manifiesto, no tenían una producción homogénea¹⁴ y apenas si coincidían en la valoración de algunas figuras vanguardistas pasadas (Lauria, 2003). Sin embargo, todos acordaban en la necesidad de desarrollar una poesía y un arte abstractos, tal es el subtítulo de la publicación. Se trata por lo tanto de una instancia de aglutinamiento de un conjunto de artistas convencidos de algunas líneas generales de la praxis artística para una sociedad cuyo cambio estaba en curso, pero que también había que orientar. Como se ha visto, esta convicción como otras cuestiones sobre las que acordaban tenían una tradición ya conformada en la vanguardia europea: la idea de estar asistiendo a un nuevo tiempo social al que el arte debía contribuir, es decir, la conciencia de estar implicados en un umbral de época (Jauss, 2004),¹⁵ así como la necesidad de un lenguaje artístico universal y no objetivo que se erigiera como la estética que ese tiempo requería, son cuestiones que habían tenido amplia discusión en los inicios y el desarrollo de la vanguardia rusa, se reprodujeron luego en órganos como *De Stijl* y movimientos como el neoplasticismo, y permanecieron como premisa en el arte concreto (De Micheli, 2000), al tiempo que fueron reelaboradas de forma teórica y

¹⁴ Maldonado afirma al respecto: “...en el período que coincide con la publicación de *Arturo y me encontraba todavía en una fase de transición dentro de mi desarrollo artístico. Los años 1942 y 1943 fueron de una continua, incansable, exploración en todas las direcciones de la vanguardia*” (Pacheco et al., 2003: 62). Es de suponer que el resto del grupo se encontrar en una situación similar, dada su juventud, aunque algunos detentaban una escueta experiencia, como es el caso de Arden Quin.

¹⁵ “Lo de los 40 sólo se comprende si uno trata de imaginarse cómo era la Argentina. Es decir, éramos la generación de la Segunda Guerra. El fascismo, la proliferación de dictaduras latinoamericanas, una oligarquía ciega y absurda y un arte, como ya le dije, almidonado, que tuvo algún mérito. Nos escribían con lápiz sobre los cuadros: ‘Concretos concretinos’. Pero nosotros intuimos que cerraba un mundo y empezaba otro. ¿Qué podíamos hacer a los veinte años? Imaginamos cosas fantásticas: un mundo sin guerra, sin racismo, con más justicia, y el arte como elemento de coagulación de esas ideas. Una utopía” (Maldonado y Savloff, 2007).

práctica por precursores latinoamericanos, como Joaquín Torres García (1944), que había participado de *Cercle et Carré* (Fabre, 1990) y de los principales grupos constructivistas europeos del periodo, y que vuelto a Uruguay en 1934 era una figura faro en el arte rioplatense de la época (Harris y Pérez Barreiro, 1994; Pozzi Harris, 2007).¹⁶

A su vez, aspectos vinculados con los recursos eran igualmente compartidos por el grupo, según se advierte en los textos teóricos publicados y en la producción artística y poética: por un lado, que el nuevo arte sería necesariamente abstracto, más allá del tipo de abstracción que implicara, como una forma de responder no sólo a su universalidad –al no representar un objeto, los sentidos del arte se amplían notoriamente–, sino también a un arte no representativo que sólo se refiriera a sí mismo, como un modo de plasmar una autonomía que a su vez se vinculaba con lo real como una forma de intervenir políticamente; el corte con el marco ventana y la grilla ortogonal, como una forma de salir del ideal de representación; la ruptura de la lógica semántica en el lenguaje poético para poner de manifiesto la superficie formal del lenguaje y así explotar las palabras en sus aspectos fónicos y la lengua en su nivel estructural o gramatical. Pero más allá de esas coincidencias, no se advierte una forma unificada de lograr esos objetivos: parecen tomar partido por una abstracción libre, pero algunas de las reproducciones guardan resabios figurativos; a veces hablan de alterar el orden lógico del lenguaje y otras de reemplazarlo por una lógica alternativa. Las indefiniciones se producen tanto en la formulación teórica como en los modos de

¹⁶ Si bien posteriormente la figura de Torres García generaría enfrentamiento y hasta una polémica entre Tomás Maldonado y el grupo de la Asociación Arte Constructivo que se llevó a cabo en las páginas del *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención* (1946) y la revista *Removedor*, órgano uruguayo (véase el capítulo 4), el artista fue una influencia importante en cuanto a la información que facilitó a los jóvenes artistas sobre el arte europeo moderno, a su postura en relación al surrealismo y su solicitud de orden y geometría en el arte (Pozzi Harris, 2007; Rossi, 2004).

plasmarla en la práctica. ¿Contradicciones o tensiones que enriquecían la reflexión y la experiencia estéticas? La crítica de arte coincide en señalar estas contradicciones como una marca de origen (Harris y Pérez Barreiro, 1994; García, 2011; Lauria, 2003; Pérez Barreiro, 2007) y únicamente revisando comparativamente el contenido de la revista es posible constatar la heterogeneidad, que hay tener en cuenta para entender las rupturas que se produjeron posteriormente en el grupo, pero también de qué manera todas las poéticas que se desprendieron pertenecen a ella.

3.2.1 La teoría discontinua

Un artículo de Arden Quin sin título abre la revista, luego de haber introducido algunos eslóganes que definían la tendencia en la retirada de tapa. El texto expone una revisión muy sintética del desarrollo histórico y antropológico del arte desde la perspectiva del materialismo dialéctico. A partir de la premisa de que “son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas” y que por lo tanto “el arte (...) se desarrolla en base a los movimientos económicos”, interpreta que existe un movimiento dialéctico en la cultura por el cual la historia del arte estaría dividida en tres periodos: un Primitivismo, cuyo característica sería la expresión; luego seguiría la etapa del Realismo que se iniciaría en la Grecia del siglo V, de carácter representativo; y por último, el Simbolismo, a partir del Renacimiento, caracterizado por la significación. Cada periodo tiene sus movimientos dialécticos internos. Por fuerza de una filosofía de la historia materialista, que recomienza no de forma cíclica sino en una marcha espiralada ascensional, se vuelve a un momento de tesis que sería para el autor el de su actualidad, representado por un nuevo primitivismo, esta vez, de base científica debido a “el proceso de liquidación

económica y social del orden capitalista, y a la creación de una nueva sociedad bajo formas socialistas de producción”. Es decir, estamos ante un nuevo mundo que está comenzando y que requiere por eso un nuevo tipo de artista que no exprese, represente o simbolice, sino que *invente*, que tenga un sentido de creación planificada, más que de imaginación.

Rhod Rothfuss firma el artículo final de la revista, que también utiliza el recurso de la progresión histórica para colocar la innovación del marco recortado en las obras plásticas como parte de una teleología. Presenta esta teoría con una sucinta historia del arte que le permite fundamentar de qué modo el quiebre del marco ventana (cuadrangular) como recorte de una realidad representada y de la grilla ortogonal terminan con la corriente naturalista inaugurada por “la revolución burguesa del 79 en Francia”, por la cual “la naturaleza” convierte al artista “en su servidor, (...) lo envilece”. Recién encuentra en el cubismo, con la definición de Apollinaire en “Le Temps”, un paso hacia lo que llama junto con sus compañeros la imagen pura “donde los artistas habían querido restituir, con gran pureza, la realidad esencial”, objetivo plástico que lleva a una abstracción cada vez mayor presente en todas las vanguardias que anteceden al arte concreto. Esa solución de la creación plástica había generado la necesidad de recortar el marco, ya que el formato rectangular interrumpía el desarrollo plástico de las composiciones basadas en líneas oblicuas y que “una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que sólo desaparece cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura”. Termina con una afirmación que también podría aplicarse a la idea de poesía a la que se

aspira en Arturo: “Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad”.¹⁷

Aunque Bayley no se encargue de periodizar y distinguir etapas históricas, profundiza en el concepto de imagen pura y la presenta como parte de una nueva fase histórica, porque manifiesta que esta imagen, aunque estuvo en todas las épocas, lo hizo a modo de *re-presentación*, sujeta a los cánones de novedad, pero por fuerza de la repetición toda imagen *re-presentativa* carece de valor¹⁸ y “es sólo reacción (...) Toda preocupación re-presentativa, toda voluntad de convertir a la obra de arte en un intérprete de no importa qué realidad interior, de qué sutil, compleja y nueva actitud (...) falsea la imagen y la despoja de todo valor estético”. El argumento es antiguo, tanto que podría equipararse a la conjetura de Platón para expulsar a los poetas de la República: la poesía y el arte imitativos están doblemente alejados de la idea-verdad porque la representación sería la imitación de una imitación. El aporte invencionista consistía en salvar esa falla del arte excluyéndolo o quitándole su valor de verdad, sino instándolo a asumir su carácter puramente objetivo y no simbólico, es decir, su estatuto de cosa en sí que solo es signo de sí misma, invalidando toda transcendencia ajena o propia.¹⁹ Entonces, para Bayley y compañía, sólo en la imagen-invención radica la novedad, porque “al defender una imagen librada de la necesidad de referirse a objetos ya existentes y proyectarla sobre el porvenir, lo desconocido adquiere un sentido nuevo;

¹⁷ Rothfuss, Rhod, “El marco: un problema de la plástica actual”. *Arturo*, n° 1, verano de 1944, s.p.

¹⁸ Esta dualidad acerca de la cosa representada o que es en sí es tan antigua como las discusiones dogmáticas cristianas acerca de si el pan consagrado representa o es el cuerpo de Cristo. Trasladada a la literatura, se traduce en una discusión sobre la performatividad de la palabra, en cuanto a su capacidad activa o reactiva. En la época de la revista y posteriormente el debate se reaviva a partir de la figura sartreana del intelectual comprometido, que jugará un papel fundamental en la tensión entre literatura y política en América Latina. Al respecto véase Gilman, 2003.

¹⁹ Se trata de una “extreme materialist philosophy” (Harris y Perez Barreiro, 1994: 14), porque se suscribe al aspecto puramente material de cada disciplina. Es este el primer punto de contacto que, inmediatamente después de *Arturo*, Maldonado y los artistas que conforman la Asociación Arte Concreto – Invención encuentran con el arte concreto de Theo van Doesburg y que los lleva a adscribir a sus premisas, adoptando su rigurosidad (García, 2011; Gradowczyk, 2006).

nos volvemos familiares con lo más lejano y distinto de nosotros”,²⁰ por lo que el hombre se pone en contacto con lo trascendente desde su inmanencia.

A diferencia de los otros artículos, Bayley expone sus ideas con un humor mordaz que a veces toca el sinsentido, lo cual caracterizaría también su poesía y lo vinculan a procesos vanguardistas más corrosivos, como Dadá (Harris y Pérez Barreiro, 1994). Incluso encuentra en ese humor la resolución para poner en práctica las mismas ideas que preconiza:

“...cuando un grupo de personas ha estado digiriendo continuamente sus miradas hacia un calzador y algunos ladrillos es porque han coincidido en la misma posición estética. También puede juzgarse la sinceridad por la altura de las paredes o por la convexidad de una colina, pero, en cualquier caso que sea, debe tenerse especialmente en cuenta el nombre de la muchacha. De esto se deduce claramente que todas las personas y todos los individuos quedan abolidos. Obsérvese, por ejemplo, de qué modo arde un puente cuando se suspira sobre él”.

Edgar Bayley, sin título, *Arturo*, nº1, verano de 1944, s.p.

Muy distinto a las asociaciones libres del surrealismo, se advierte la intervención ordenadora hacia la concreción de la parodia de cierto discurso teórico, manifestadas en los enunciados causales (“cuando... es porque...”), la emisión de juicios (“también puede juzgarse...”), los razonamientos falaces (“De esto se deduce...”) y la reproducción de cierta retórica típica (“Obsérvese, por ejemplo...”), que se desarticulan por las imágenes impensadas, que dejan al descubierto la estructura.

En este artículo, Bayley arremete contra las poéticas que el grupo considera representativas, tanto las de generaciones anteriores como las vanguardistas que están en boga. En esta misma dirección va el texto de Kosice, unas páginas después, que dirige su invectiva directamente contra el surrealismo dado que, al trabajar sobre “lo consciente e inconsciente, con mucho elemento unificador, perjudican la necesidad sin

²⁰ Bayley, Edgar, sin título, *Arturo*, nº1, verano de 1944, s.p.

concomitancias de una liberación salvaje del valor de la imagen **por sí**".²¹ Así, coincide con los textos anteriores en la idea de imagen pura "sin ningún determinismo ni justificación", sino únicamente como "vibración estética" sin dejar de mencionar, nuevamente, las condiciones materiales de la evolución histórica. La insistencia de presentar teóricamente las ideas por las cuales renuncian a la representación como parte de una teleología, además de determinar una posición política y epistemológica, señala que asumen la disrupción de su estética de umbral y que tienen urgencia por justificarla. En la medida en que un arte no objetivo se presenta en la revista como propio de una evolución de las relaciones de producción es que lo presenta como una necesidad histórica que, como tal, sería insoslayable. Por otra parte, la propuesta de un arte que pretende trabajar únicamente con su propia materialidad e intervenir así la materialidad de lo real, resulta de una amplia coherencia con la asunción de la transformación de las condiciones materiales de producción.

Sin embargo, la cuestión de la pureza se cuela frecuentemente en estas primeras reflexiones y se convertiría pronto en un problema de relevancia para quienes devendrían artistas concretos. No se trata de una pureza idealista, sino de una pureza de los materiales, que advierte Poggioli (1964), incurre en contradicción con la interdisciplinariedad de las vanguardias. Pero todavía en esta instancia inicial no interfiere con la reflexión común de poesía y plástica. Por el contrario, es una instancia más en la que se recurre al intercambio reflexivo. La prueba de eso es que, mientras los textos teóricos sobre plástica son los que insisten en alcanzar la imagen pura, es un texto

²¹ Kosice, Gyula, sin título, *Arturo*, nº1, verano de 1944, s.p. Recuérdese que el movimiento reunido alrededor de la revista *Art Concret* tuvo como uno de sus estímulos iniciales "hacer algo contra el surrealismo" (Fabre, 1990: 65 y sgtes.). No obstante, como advierte Harris, el invencionismo es consciente o inconscientemente deudor de esa vanguardia: "*Invencionismo* sought a 'controlling freeing of the emotional energy of words' and saw poetry as the normal state of the human mind, two elements that have links with Surrealism despite the *invencionistas* outright rejection of Surrealism" (Harris y Pérez Barreiro, 1994: 5). La relación con el surrealismo se complejizaría luego durante la etapa de *poesía buenos aires*, bajo la fuerte influencia de René Char y Paul Eluard (véase el capítulo 5).

sobre poesía el que da indicios más sólidos sobre la cuestión. La tensión entre poesía y plástica es así todavía productiva. Efectivamente, el primer texto que da indicios más específicos con respecto al modo de llegar a esa imagen pura en el quehacer poético es un apartado completo titulado “Con respecto a una futura creación literaria” que incluye teoría, su puesta en práctica poética y un grabado, firmado no por un poeta sino por Joaquín Torres-García. El texto teórico coincide en la idea de invención y la postula como una creación personal “dentro de aquellas leyes que tienen que ser de todos”, lo que restituiría una cualidad representativa de la imagen que, de esa manera, volvería a ser *intérprete de una realidad interior*, tal como Bayley proponía evitar, y dado que propondría un nuevo sistema de reglas, se determinaría y justificaría, alejándose de lo que Kosice proponía como imagen pura vinculada a cierta vibración estética.

No obstante estas contradicciones, la propuesta de Torres-García es fundamental para entender cuál es la dirección a través de la cual la creación poética podría alcanzar la imagen pura. La ruptura del orden lógico, la voluntad de “decirlo todo” sin automatismos, sino con la yuxtaposición de “una cosa” junto a la otra para construir un nuevo orden lógico parecería ser el recurso de síntesis usado para llegar a la abstracción del lenguaje poético. En efecto, el “momento de construcción” que propone es la aplicación de la planificación, de la razón ordenadora que diferencia este tipo de producción de poéticas irracionales como el surrealismo, o de aquellas que guardan resabios románticos invocando la inspiración del artista.

Ya desde la retirada de las tapas, la definición de diccionario de las palabras “invención” (“Acción y efecto de inventar. / Cosa inventada. / HALLAZGO/”) e “inventar” (“Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o mediación , o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida. / Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista /”)

enmarca toda la producción de la revista, atraviesa los textos y será el concepto que finalmente subyazca a la producción de las dos primeras escisiones del grupo.²² El concepto condensa varias problemáticas presentes allí y en la producción posterior: por un lado, supone el carácter absoluto del arte, dado que esta figura es homologada a la creación pura, por lo que queda liberado de su condición representativa;²³ por otro, pone en tensión su carácter azaroso —que en el interior de la revista se critica en las invectivas hacia el surrealismo— y la voluntad de controlar esa inefabilidad mediante la planificación racional.

En efecto, el hallazgo de la invención es alcanzado a través del ingenio y, aunque existe la posibilidad de llegar a él “por mero acaso”, estará siempre la planificación racional dando forma a cualquier afloración automática. De hecho, en la retirada también se lee el lema “INVENCION contra AUTOMATISMO”, lo que implica una postura definida con respecto al surrealismo, pero también una concepción de la producción artística controlada, más cercana al uso que de la invención se hacía en los saberes técnicos, que como producción creativa. Porque el ideal es el de la máquina,

²² En 1946 se da a conocer el manifiesto invencionista, con redacción de Tomás Maldonado y la firma de Edgar Bayley, Simón Contreras (Lamadrid), Alfredo Hlito, Obdulio Landi (Obdulio Lozza), Alberto Molenberg, Lidy Prati, Jorge Souza, entre otros, que habla de “júbilo inventivo” y de “Ni buscar ni encontrar: inventar” (Perazzo, 1980) (véase el capítulo 4). Kosice (1996) ya había publicado en 1945 un texto titulado *Invención*, donde postulaba que ésta estaba acorde a la época contemporánea, porque “*el arte se valoriza por sus elementos constitutivos*” (1996: 10). Si bien es cierto que a esa altura ya se había producido la ruptura con los integrantes del movimiento Madí (Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rhotfuss, Diyi Laañ, etc.), la idea de pureza permanece también en este último en la proclamación de un arte que trabaja con los elementos propios: “Se reconocerá por Arte MADI la organización de elementos propios de cada arte en su continuo. En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y la pluralidad como valores absolutos, quedando, por lo tanto, abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación. (...) La poesía MADI, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro” (véase “Manifiesto Madí” en Perazzo, 1980; Kosice, 1996).

²³ Aunque posteriormente estos artistas postularán su particular concepción de la abstracción como abstracción geométrica, esta línea teórica se entronca con el desarrollo de la pintura abstracta dada a partir de 1910 en Europa. Particularmente, la idea de absoluto y de pureza de un arte que se desliga del objeto y que se refiere únicamente a sí mismo tenía un antecedente a fines del siglo XIX con Hoelzel, atraviesa las vanguardias rusas (suprematismo y constructivismo), pasa al movimiento nucleado en la publicación *De Stijl* y, en su versión más cercana al grupo Arturo, el arte concreto de Teo Van Doesburg, Max Bill, etc. Para ampliar, véase Hess, 1959 y De Micheli, 2000.

no del modo en que la admiraban los futuristas como objeto, sino en la forma planificada de concebirla: “lo que prima en la composición pura son los elementos reales y concretos y no la función óptica y subalterna que la máquina supera”, explica Kosice (1996) unos meses después.

Así, el automatismo sólo deviene creación luego de la aplicación de la conciencia artística, de cálculos y proyección: “En buena hora el automatismo para despertar la imaginación. Pero inmediatamente recobrase e incidir sobre él con una alta conciencia artística, y cálculos, incluso fríos, pacientemente elaborados y aplicados. Automáticamente devendrá ello creación”. Entonces “la invención se hace rigurosa, no en los medios estéticos, sino en los fines estéticos”.²⁴ La conciencia artística ordena y depura, para conseguir un resultado más cercano a un artefacto que a un producto orgánico. Porque el cálculo aplica rigor a la creación, alejándola de los resabios idealistas o románticos que todavía mantenía el surrealismo. La invención tiene así una función, no sólo en el sentido de su papel en la cultura, sino también en cuanto al aspecto matemático, calculable, de su intervención (véase el capítulo 4). Esta actuación en la cultura está dada por el “desplazamiento de valores de sensibilidad ejercido por una imagen”, que genera una capacidad de novedad²⁵, es decir, de cambio. Pero dado que la imagen representativa es pura repetición, la novedad que es producida por el estado de alienación del artista, solo puede estar dada por la imagen-invencción, es decir, la imagen pura alejada del objeto.

Por eso, esta imagen no es representativa, sino presentativa: es en sí misma y, en tanto que es, significa. Entonces, la búsqueda de la pureza no es sólo un repliegue del arte en un metalenguaje, sino que está trabajando sobre dos cuestiones de larga

²⁴ Arden Quin, Carmelo, Sin título, en *Arturo*, 1944: 5.

²⁵ Bayley, Edgar, *Sin título*, en *Arturo*, 1944: 7-8.

tradición: en primer lugar, procura ir contra la idea de arte como reacción y lo coloca del lado de la acción, dado que su significación en sí es una hechura del artista/poeta y le permitiría incidir directamente sobre el espectador-lector sin remitirlo a otro acto; por otro lado, supone una idea de raíz platónica, porque considera que la representación, como copia de una realidad objetiva, es falsa y contingente.²⁶ Lo notablemente sorprendente en estas consideraciones es que la exaltación de lo humano, que se da en la idea de que el hombre puede crear formas puras como, ni más ni menos, la naturaleza, se da a través de los medios que le son propios, en una completa inmanencia, ya que es el cálculo y la razón que actúan sobre lo azaroso y contingente lo que permite trascender. Ese humano más que humano que está en gran parte de la literatura moderna (Poggioli, 1964: 190) se da aquí a través de una exaltación de sus propias posibilidades, pero paradójicamente no deja de devolverle al concepto de arte un ideal, justamente aquello de lo que querían escapar los invencionistas a través de la planificación. Porque la idea de pureza y de absoluto devuelve un halo romántico de sublimidad, en una época en la que el arte y la poesía conservan todavía el aura benjaminiana de la que ojalá hubieran podido no despojarse para mezclarse con la vida.

3.2.2 La competencia por la abstracción

Ahora bien, ¿cómo se concreta en la misma revista ese trabajo con la materialidad, la imagen pura no representativa? Veintidós de las 39 páginas totales están ocupadas por poesía; a pesar de eso, *Arturo* ha sido siempre considerada un hito en la producción plástica argentina y si bien Pérez Barreiro reconoce el “carácter esencialmente literario”

²⁶ Es muy probable que este resabio platónico llegue a los artistas concretos a través de las concepciones del arte de artistas como Mondrian, Malevich y/o Lissitzky, que habían planteado ya este ideal de la perfectibilidad de la forma (Stangos, 1989: 62; De Micheli, 2000). La imposibilidad de la representación de la realidad objetiva a través de imágenes visuales ya había sido planteada como problema por Kandinsky, entre otros (Hess, 1959: 95).

del “ánimo de renovación” que expresa (2007: 231), no se ha reparado adecuadamente sobre su aporte a la literatura y las contradicciones que también allí alberga. Es cierto que la mitad de los poemas incluidos están escritos por artistas plásticos y que la otra mitad incluye poetas que, como Huidobro y Murilo Mendes, habían desarrollado el grueso de su poética en otros ámbitos. Sin embargo, considerar la tensión entre ambas disciplinas permite dar cuenta no solo del funcionamiento de la experimentación, sino también del modo en que se interpelan mutuamente en la concreción de la teoría y la distancia a la que queda la práctica. Tal como Rothfuss sugería para la pintura, la poesía sería también para Edgar Bayley, Gyula Kosice, Obdulio Landi (Obdulio Lozza), Juan Carlos Lamadrid y otros, un objeto en sí mismo, con reglas propias, “algo que empiece y termine en ella misma”.²⁷

En cierto modo era así para Huidobro, con un lugar consagrado ya en la vanguardia de los años veinte, cuya colaboración fue enviada, de acuerdo a Roitman,²⁸ en apoyo a una iniciativa joven en su propósito constante de difundir nuevas corrientes. El poema publicado, “Una mujer baila sus sueños”, coincide con la línea propuesta por Bayley porque para el poeta chileno un poema creado era también un hecho independiente de la realidad circundante, pero en lugar de romper con la representación mediante el trastrocamiento de la lógica del lenguaje, como proponía Torres-García, lo hacía a partir de la evocación. En otras palabras, lo real está presente en el poema con referencias veladas y polisémicas. Por ejemplo, en la primera estrofa:

²⁷ Rothfuss, Rhod, “El marco: un problema de la plástica actual”. *Arturo*, n° 1, verano de 1944, s.p.

²⁸ Roitman, Wolf, “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro”, *poesía buenos aires*, n° 7, otoño de 1952, s.p.

Tierra de ritmo aéreo
Sangre raza escalonada hacia arriba
Profundidad geológica saliendo a luz en armonía
Células de antigua carne en nueva etapa
Tierra tierra para su cielo y traspasar su cielo
Hasta la negra nada giratoria y la locura del universo.

Vicente Huidobro, "Una mujer baila sus sueños", *Arturo*, verano, 1944.

Evoca aquí como un todo la naturaleza, la Tierra y la pertenencia humana a esa evolución ("Células de antigua carne en nueva etapa"), cíclica ("negra nada giratoria"), con un lenguaje poético que, más que vincular elementos disímiles, produce la falla lógica en la relación entre los versos. Así, cada uno es una unidad semántica cerrada que, puesta en relación con el resto, reproduce su significación. Pero en esa falla semántica, resurge el sentido en la combinación de términos: tierra, sangre, profundidad geológica, antigua carne en nueva etapa, traspasar el cielo, nada giratoria, universo. Sumidos en sus propias imágenes, pero vinculados por la concatenación del lenguaje poético, esos términos propios de lo viviente y de lo inerte evocan la pertenencia a la naturaleza, la tierra y el universo como un todo vital.

Luego avanza hacia la idea de la apropiación humana y de su historización ("envolver el mundo en ritmos de experiencia"), la caída del hombre ("No cae de su cumbre al drama sin razón precisa"), el éxtasis vital en consustanciación con la naturaleza ("Levantar sus abismos en los brazos/ Y morir de sol sobre la yerba") y, finalmente, la conciencia humana de ser ínfimo en el conjunto del orbe ("Aquí estoy como una perla errante en el espacio / Para tus vendavales infinitos"). El procedimiento se repite: cada verso encierra una imagen que distorsiona con el resto, o bien que cobra sentido no con el siguiente, sino con la acumulación. Por eso, no puede hablarse de un sentido unívoco en el poema, sino más bien de la evocación de un universo eterno, sumido tal vez a la acción y la historización humana, pero que opera en el poema como una totalidad orgánica cerrada que se dispersa con fuerza centrípeta.

A pesar de su pertenencia a la primera vanguardia brasileña y a su carácter de precursor, la inclusión de Murilo Mendes tiene una significación diferente a la de Huidobro.²⁹ Está claro que el poeta chileno tiene otra gravitación en el campo de la literatura latinoamericana en español. Mendes, en cambio, aunque ya era un poeta reconocido en su país, perteneciente al movimiento modernista,³⁰ tenía una limitada difusión en Argentina, por lo que su inclusión implicaba reconocer un precursor, admitirlo en una tradición propia y también darlo a leer. De otro modo no se explica la incorporación de una poesía que si bien es de evidente cuño vanguardista (verso libre, alteración de la puntuación, lenguaje coloquial, revisión de la tradición poética), no se ajusta al ideal invencionista de la imagen pura: las alusiones a la realidad destructora de la guerra son evidentes en “Homenaje a Mozart”; en “Momentos puros”, las alusiones a la ciudad. Únicamente en “La operación plástica” y en “La vida cotidiana” sus recursos se acercan a la poética huidobriana, pero no a la imagen-invencción. No obstante, Mendes era precursor y maestro, amigo de Bayley desde su viaje a Río de Janeiro en 1942, cuando también conoció a Carmelo Arden Quin (Pozzi Harris, 2007).

Algo similar ocurre con las obras reproducidas de artistas ajenos al grupo, que se alejan de la abstracción no figurativa. En los mosaicos de María Helena Vieira Da

²⁹ García (2012) afirma que la conexión con Mendes se habría dado a través de Godofredo Iommi y la Hermandad de la Orquídea, grupo de poetas y artistas argentinos y brasileños entre quienes se encontraban Godofredo Iommi, Gerardo Mello, Napoleón Lopes, Abdías do Nascimento. Este grupo habría oficiado de enlace entre el poeta carioca, Arden Quin y Edgar Bayley durante su viaje en 1942.

³⁰ Alrededor de diez años menor que la mayor parte de la generación modernista brasileña, Murilo Mendes puede ser considerado un exponente tardío de este movimiento, no solo porque su primer poemario se publica en 1930, siete años después que la eclosión del modernismo en la Semana de Arte Moderno de 1922, sino porque su poética tiene características diversas. En efecto, su universalismo difiere del nacionalismo reclamado por Mario de Andrade y lo liga, por un lado, a su ecumenismo católico; por el otro, a las vanguardias marxistas europeas (Antelo,) y el rasgo universalista que subyace al socialismo. Ambos rasgos se darían posteriormente en la poética de Bayley de un modo completamente secularizado: no hay en el poeta argentino una hermenéutica posible, sino que la comunión se da en la superficie y en el ecumenismo de la poesía y de las relaciones personales. De acuerdo al testimonio de Tomás Maldonado en entrevista personal, ambos poetas fueron amigos... Un estudio comparativo de ambas poéticas podría ser un aporte al esclarecimiento del modo en que religión y política se combinan con la función de la poesía.

Silva,³¹ se advierten claramente figuras humanas, que también guardan cierta relación con el arte primitivo, por las repeticiones y la simplificación de las figuras. En el grabado a continuación del artículo de Kosice, sin firma, se reconocen claramente dos figuras humanas, esta vez, de inspiración cubista. La ilustración del artículo de Torres-García, también de su autoría, es una representación de su universalismo constructivo, donde se combinan en la grilla ortogonal elementos figurativos de trazos esquemáticos, que lo vinculan a tópicos vanguardistas característicos, como cierto primitivismo combinado con un estilo infantil (Poggioli, 1964; Stangos, 1989). El resto de las reproducciones ajenas al grupo son abstracciones libres de Mondrian y Kandinsky, que muestran más claramente cuál es la línea vanguardista en la que se insertan. Aunque en el segundo caso se trate de una abstracción más representativa, en tanto que manifiesta el subjetivismo del artista, el expresionismo abstracto es un claro antecedente del arte concreto porque, estilísticamente, prescinde del objeto e, ideológicamente, tiene un carácter de protesta política (Stangos, 1989: 32; Aguirre, 1983).

Es Bayley quien de forma más ajustada pone en práctica la poética que él mismo había elaborado. En efecto, la poética invencionista está hecha a su medida: si el poema es una totalidad en sí misma, un objeto nuevo que no refiere elementos externos y que no obedece necesariamente a las leyes convencionales y referenciales del lenguaje, entonces el poeta puede obrar a su antojo, produciendo desde asociaciones imposibles (*“lancha tiniebla”*; *“Chocaba con dios flor linterna”*; *“lujo de la joroba en la muerta”*; *“Desde la lona estribaba el pala”*) hasta neologismos sin un sentido determinable, puro significante (*“callhermano”*; *“Loturcamonudolantianamente”*; *“mirioticáceo”*); pasando por juegos fonéticos (*“barroso / Barroco”*; *“hoy”* y *“hoyar”*),

³¹ García (2012) explica que el puente para la incorporación de esta artista fue Murilo Mendes, quien “fue una figura clave en este circuito de artistas exiliados (...). Mendes relacionó a Vieira da Silva con el ambiente cultural carioca” (2012: 49) y habría sido promotor de su incorporación en la revista.

uso de términos científicos (“conferva”), verbalizaciones (“lisaba”) y el uso de un típico recurso ultraísta, con el reemplazo de una palabra por otra que deconstruye un lugar común del habla cotidiana (“El pez se pone en la tarde / como si fuera una tarjeta postal”). En definitiva, el lenguaje todo se descompone y se reagrupa no ya en una lógica convencional, sino en una puesta en evidencia de una falla semántica total, en la que el lenguaje es agotado en sus posibilidades de asociación.

Pero estas posibilidades también incluyen el lenguaje común. Entre asociaciones puramente fonéticas o planificadas para romper el sentido en mil pedazos, afloran hilachas de coherencia, que resaltan no solo por el contexto semiótico dislocado, sino también por su toma de posición (“Telegramas cayendo yo me opongo al nazismo”) y su profundo lirismo: “Celebro la decisión de no usar paracaídas”; “La libertad se ha inclinado hacia el perfil del revólver”; “Ahora se sabe / (...) que un bello cuadro / es una / EYACULACIÓN”; “Piedras para los inventores / Solos horadan el porvenir / Esta máquina reconstruye la luna”. Estas tomas de posición son tanto políticas como estéticas. Los primeros versos citados hablan de una postura con respecto a la Primera Guerra Mundial que todavía no había terminado y de la cual los miembros del grupo, con el interés puesto en las vanguardias europeas y rusas, tenían total consideración. Pero también se trata de un pronunciamiento sobre la realidad nacional, porque la llamada “tercera posición” de neutralidad del peronismo, es decir, la falta de una oposición abierta a las potencias del Eje, era interpretada como filofascista (Plotkin, 1993). En relación a las cuestiones estilísticas, el hecho de considerar la obra de arte una eyaculación produce una contradicción con el arte concreto, para el cual es fundamental el momento de planificación y racionalización de la obra; sin embargo, lo que Bayley procura resaltar es la naturaleza inevitablemente orgánica del arte. En la cita sobre los

inventores claramente poetiza su propia teoría. La reconstrucción de la luna habla de un nuevo idealismo: dado que la imagen de la luna ha sido tan cara a la poesía romántica, hace falta destruirla para luego volverla a hacer.

Por lo tanto, los breves fragmentos de discurso lógico afloran entre un volumen más extenso de sintagmas dislocados, como si fueran una combinación posible entre otras de la masa amorfa del lenguaje. Pero el recurso también es utilizado como destructor del sentido al comienzo del poema “Estreno escurre”, que empieza con unos versos de coherencia convencional que aluden a esa posibilidad-imposibilidad de comprender para luego exponer con ironía la debilidad de la pretensión: “Esto lo comprendo / No es preciso / Está bien / Lo veo”. Como una venganza hacia el lector que ha entendido ese claro comienzo, enseguida agrega: “Así que adelante acero callhermano conceptuando” y continúa con imágenes que desestiman cualquier posibilidad de entendimiento. Más adelante repite en medio de imágenes imposibles “No es preciso”, como un eco burlón que además alude a que la comprensión no es necesaria. Lo mismo que la manera en que desarma la idea con el recurso que a esa altura del poema le es propio: “Hoy yo lo comprendo bien hoyado”, es decir, investido de actualidad y también hueco, vacío de sentido. Así, deshace su propio recurso poético, lo destruye para que no quede más que la estructura del lenguaje: gramática y fonética rellenas con sonidos que remiten a palabras.

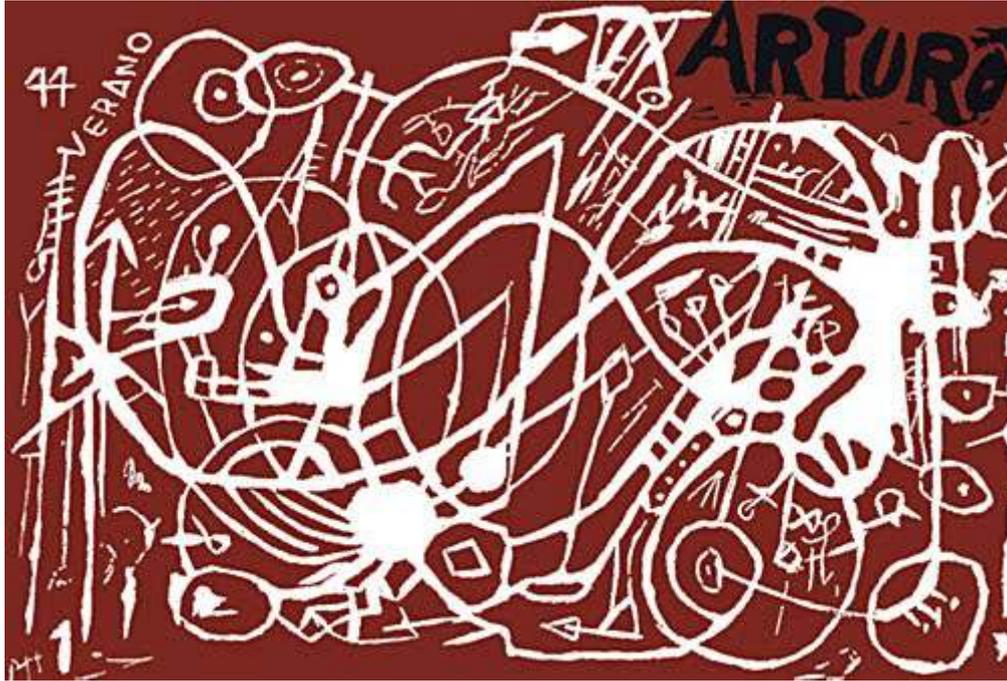


Figura 3.2 Sin título, Tomás Maldonado, xilografía de tapa y contratapa, *Arturo*, 1944.

La puesta en práctica de la imagen pura es más inestable en el ámbito de la plástica. Las ilustraciones firmadas por Tomás Maldonado son claramente abstracciones líricas, comenzando por el grabado de la portada (véase figura 3.2). Líneas trazadas a mano alzada, que apelan a la imaginación del espectador para formar figuras y que se asemejan a trazos de niño son el claro estilo de los grabados. En el caso de la tapa y de la ilustración de la poesía “Pegaso”, el equilibrio se obtiene por un atiborramiento de figuras conectadas entre sí, de clara inspiración automática. También se incluye una pintura abstracta: una forma irregular con distintos planos coloreados separados por líneas gruesas. Dado el rigor de su obra posterior, resalta la ausencia de geometría. De inspiración más claramente geométrica son las obras de Lidy Prati (firma Lidy Maldonado), pero en las que también podría reconocerse el trazo a mano alzada. Se trata de formas triangulares y óvalos de contornos de diferentes espesores, que conforman series y están unidos entre sí por líneas, integrando sistemas que podrían equipararse a esquemas maquínicos, a ruedas, a engranajes. Las formas no son perfectamente

regulares por lo que podría definírselas como geometría a mano alzada (véase la figura 3.3).

Las dos poesías de un Kosice solo poeta, dado que todavía no había incursionado en el terreno de la plástica, siguen la misma línea que las de Bayley, aunque falta el humor, la ironía, la interpelación al lector, el contrapunto del lenguaje lógico. Sus poemas se limitan a un juego lingüístico, puro y significativo que a veces logra algunas



Figura 3.3 Sin título, Lidy Prati, *Arturo*, 1944.

aliteraciones e imágenes algo desconcertantes. La excepción es “Transmisión de Tierra”, poema que adquiere mayor relevancia porque incluye una reflexión conceptual que se produce a partir de la contraposición de imágenes agrupadas en dos estrofas de 20 versos cada una. La estrofa inicial expone imágenes vinculadas a la naturaleza de factura más o menos cercana al invencionismo, aunque sin sacudir tanto la lógica (“*La huella que hace el agua*”; “*Crece la montaña sin estacas*”); en la siguiente, las imágenes se trasladan a un universo urbano, estático, donde son frecuentes los términos provenientes de la ciencia, la técnica y el mundo moderno (“*Los hangares alojan las vacaciones de la máquina*”; “*Se cultiva en rascacielo*”; “*Teclas en la utilidad de la vacuna*”). El efecto es el de una naturaleza nueva, trasplantada, una ciudad tecnologizada y estática transmitida de Tierra; algo más cercano al ideal planificado y humanista, al nuevo primitivismo científico del que hablaba Arden Quin.



Figura 3.4 Sin título, Tomás Maldonado, *Arturo*, 1944.

que es abstracta y geométrica, pero que guarda ciertas formas figurativas, ya que puede homologarse a una figura humana con una clara referencia a cierto arte primitivo indígena (véase la figura 3.5).

Sin duda, estas vacilaciones no son producto ni de la falta completa de un proyecto ni de un eclecticismo deliberado. Antes bien es posible atribuirles a un momento de elaboración de un proyecto, que dada la falta de definición, podría describirse como de deslumbramiento por las corrientes abstraccionistas europeas como

A pesar de estas discordancias en el terreno poético, es en la plástica donde la heterogeneidad de la propuesta de la revista se hace más evidente. Resulta claro que todas las obras reproducidas son abstractas, pero las fluctuaciones radican en el tipo de abstracción. Muchas de las obras del grupo son abstracciones libres y las geométricas rozan lo figurativo (véase las figuras 3.4 y 3.5). Por ejemplo, en las primeras páginas se presenta una fotografía de un relieve de ensamblajes de maderas de Rhod Rothfuss,

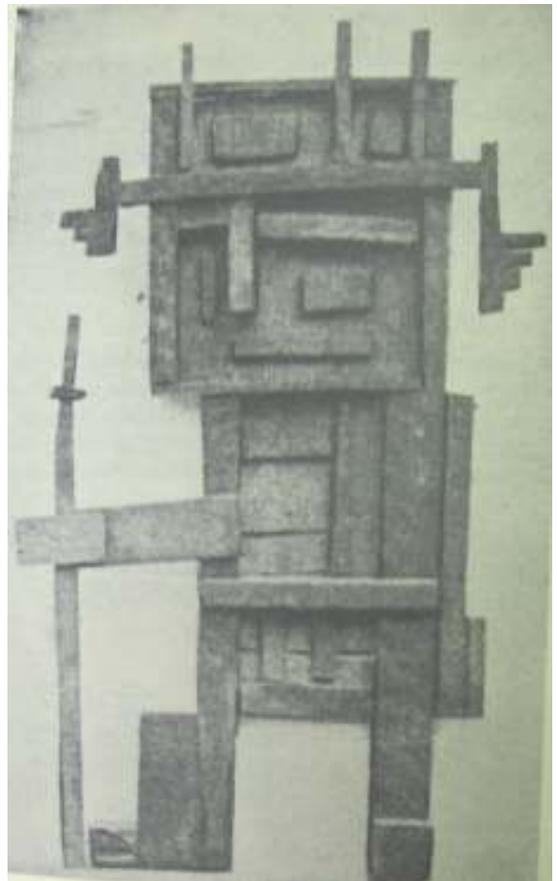


Figura 3.5 "Plástica en madera", Roth Rodfuss. *Arturo*, 1944.

parte de la etapa de la dialéctica de los movimientos de vanguardia que Poggioli denomina activismo, caracterizado por el acto sin planes ni programas, por cualquier método, con el único fin del cambio. Este es el momento “al que señala la misma metáfora de vanguardia (...) la idea de una marcha o aproximación, de un reconocimiento o exploración de un terreno difícil y desconocido: el terreno que en la guerra se llama tierra de nadie” (1964: 42). Maldonado llama a este período “heroico”, “años de una continua, incansable, exploración en todas las direcciones de la vanguardia” y describe esas vacilaciones como incoherencias curiosas, “me refiero, en concreto, a las pinturas y dibujos que, por su naturaleza, no coinciden para nada con las teorías planteadas por la misma revista” (Pacheco et al., 2003:62).

Sin embargo, luego de pasar por etapas de rigor geométrico ascético, llegaría a la conclusión de la necesidad de una coherencia artística que obedezca a una “unidad plural”, que no sea ni dogmática ni cerrada. Esta apertura a un eclecticismo planificado, que no implique incoherencias, sino que presente una pluralidad ordenada, podría haber sido una versión posterior de *Arturo*, de no haberse producido las escisiones dogmáticas posteriores. Esta primera ventaja que la poesía saca en la competencia con la plástica podría obedecer a su carácter más especulativo que expositivo, al contrario de su rival. Pero también responde a la forzosa disociación entre semejanza y afirmación (Foucault, 20012) a la que la vanguardia contribuyó grandemente: en tanto que las palabras son ahora inútiles para afirmar aquello que la imagen representa, se produce un lógico desfase entre la teoría y aquello que la imagen simboliza. La inadecuación es menos relevante en la poesía, porque las palabras asumen la diferencia que las distancia con lo real y que a la vez las constituye como realidad en sí misma. En todo caso, esta operación de planes inciertos explora en sus variadas posibilidades la abstracción como

mecanismo de transformación de sentidos y la coloca en el centro de su estética de umbral como una pulsión ciega de cambio.

3.3 La vanguardia como tradición

Sabían que la exhibición de semejante discontinuidad generaría resistencias. Conocían la indiferencia y el desprecio que había experimentado Juan Del Prete con su exposición de obras abstractas en Amigos del Arte diez años atrás (Lauria, 2003); también percibían la soledad vanguardista en la que había quedado Gironde a partir de la publicación de *Espantapájaros*, a pesar del éxito comercial, por parte de la recepción crítica que “lo leyó como un producto tardío de la generación martinfierrista” (Corral, 1999: 588), aferrado a una moda pasajera. De un modo u otro, como se ha visto en el capítulo anterior, no era un tiempo propicio para la recepción de la vanguardia. Por eso, necesitaban estrategias que abrieran la posibilidad de apenas concebir las prácticas propuestas. No era suficiente citar las vanguardias rusas en las que se basaban, porque todavía no tenían aceptación; tampoco era viable lanzarse en soledad. La conformación de grupo y el armado de una tradición vanguardista sería la estrategia elegida.

En una entrevista publicada en 2003, Tomás Maldonado definía el primer período del grupo (de 1943 a 1948) como heroico, por su carácter experimental y su postura crítica y superadora con respecto a la vanguardia europea. Y agregaba que, “como muchos movimientos de ese tipo, el nuestro (...) Quería ser sobre todo el elemento cardinal de un programa de renovación de la cultura, de la vida cotidiana y de la sociedad en su conjunto” (Pacheco, Lauria et al., 2003: 60). Este proyecto se encuentra, como se ha visto, efectivamente en la revista, como algo más que una cita de

referencia a la vanguardia de los años veinte. No se trata de una simple recepción de movimientos anteriores, sino que se advierte una elaboración propia que busca otorgar fundamentos y legitimación a la discontinuidad planteada con respecto al estatus del arte vigente en Buenos Aires. Efectivamente, la vanguardia de los veinte no funciona en *Arturo*, más que como una cita de autoridad o de un modelo estricto a seguir, como el recorte de una tradición nueva y absolutamente moderna (Harris y Pérez Barreiro, 1994). Es decir, esas figuras vanguardistas presentes en la publicación constituyen la reconfiguración del pasado que requieren para hacer enunciable y pensable la discontinuidad que propone su estética de umbral.

La conformación de una tradición vanguardista puede advertirse no solo en la configuración del panteón de precursores, sino también por el recorte del antecedente hacia el cual dirigir las invectivas y posicionarse:

“la revista *Arturo* (...) puede ser considerada como el acta de nacimiento, entre nosotros, de la vanguardia que propiciaba un arte de no representación, superador de las viejas recetas estéticas, que se habían escalonado desde el impresionismo francés hasta los propios umbrales de la década del '40, con su repertorio nostálgico de dogmas figurativos y su apego postkantiano a las diferentes maneras de la sensibilidad neorromántica, idealista, expresionista y psicologista” (Kosice, 1996: 103).

Como se advierte, el blanco de la crítica es también la vanguardia. Pero como habitualmente ocurre en la relación con antecedentes y precursores (Bloom, 1991), los propios planteos son imposibles sin los avances logrados por las poéticas antecesoras, las que se toman como modelo y las que se adoptan como blanco de las críticas. La voluntad de superar parte de las conquistas de impresionistas, expresionistas, cubistas, suprematistas, en fin, concretos, y muchas de las preocupaciones expuestas tiene su base

en las indagaciones de esos mismos movimientos, incluso del surrealismo, contra el cual descargan con más virulencia.³²

Así por ejemplo, la cuestión del primitivismo ya había sido abordada por el cubismo e incluso Picasso había estudiado sus recursos estéticos con el fin de aplicarlos a su producción (Cf. Stangos, 1989: 47 y sgtes.). El surrealismo también había recurrido a la etnografía como fuente de inspiración en una Francia donde la antropología cobraba cada vez mayor importancia y el suprematismo afirmaba que “el cuadrado (...) se puede comparar a los «signos» del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del «ritmo»” (De Micheli, 2000: 319). Es evidente que el primitivismo de la escultura de Rothfuss reproducida en la página seis de la revista, o de los planteos de Arden Quin y Kosice derivan de estos antecedentes, paradójicamente porque, como en ellos, su función es la de sostener un nuevo comienzo: se vuelve a lo primitivo con la intención de signar un tiempo social inédito que tiene características propias,³³ expectativa que cobraría gran impulso en los sesenta y se sostendría hasta mucho después cuando se diera por cerrada la época en los setenta (Gilman, 2003). A

³² Definitivamente no acuerdo con cierta crítica que leyó y lee sesgadamente a Bürger (2000), que encuentra en la vanguardia únicamente procesos de ruptura con el arte previo y la tradición. Lo que se da no es una ruptura, sino la intención de desarmar lo instituido como arte, que no es lo mismo que se produzca una discontinuidad, esto es, que sea posible pensar lo que antes era impensado. A pesar del ideal invencionista de imitar a la naturaleza en sus facultades creadoras, no creo que ninguna invención humana se produzca *ab novo*. Más allá de las promulgaciones de autonomía que cada movimiento haga, por coincidencia o por oposición, existen relaciones con el pasado cultural en todas las manifestaciones artísticas, porque las ideas se dan en el continuum de la historia. Esto no va en detrimento del fin de ninguna vanguardia, dado que su acierto no ha sido dar por tierra con el arte clásico, sino reconocer la invalidez de una tradición única para afirmar la multiplicidad, armar un pasado a medida de cada una y postular una concepción propia de lo artístico. Tarea de críticos e historiadores es develar los matices de esas operaciones, que incluyen rupturas y recortes, pero también apropiaciones, ensamblajes y difusiones, a fin de evitar una “*historia de cosas*” y favorecer la “*historia de los juicios de valor suscitados por ciertas formas o configuraciones*” (Argan, 1975: XIX).

³³ Esto podría pensarse como parte del pasaje del mito del nuevo comienzo de la política a la esfera del arte, tal como lo historiza Jauss (véase el capítulo 1). Argan argumenta que fueron las vanguardias de principios de siglo las únicas animadas por propósitos revolucionarios, que se insertaron en un proceso revolucionario específico y que plantearon políticamente la función social del arte (Argan, 1977: 395; véase también De Micheli, 2000: 221 y sgtes.). Como se ha argumentado en el capítulo 1, la politización del arte y la cuestión de la función social fueron cobrando mayor centralidad en las expresiones vanguardistas latinoamericanas.

esto se vincula también la utopía modernizadora del arte y la adscripción teórica al materialismo dialéctico.

Más allá de las influencias no explicitadas (Bloom, 1991), *Arturo* hace su propio recorte para formar una tradición que se destaca por su manifiesta intención de darle un carácter latinoamericano (García, 2012), evidente en las inclusiones de artistas externos al grupo, aunque luego postulen sus puntos de discusión con ellos. Acuden tanto a Joaquín Torres-García como a Vicente Huidobro como precursores autóctonos a partir de quienes postular sus propias ideas (García, 2011; Harris y Perez Barreiro, 1994). Aunque Maldonado polemice profusamente en tiempos posteriores con el artista uruguayo y que luego haya rechazado sus obras de universalismo constructivo (véase el capítulo 4; Pacheco, Lauria et al. 2003),³⁴ el hecho de incluir un apartado completo, con teoría literaria, poesías y un dibujo de su autoría hace que sea evidente la colocación de los jóvenes de *Arturo* como seguidores de un artista que les llevaba una generación adelante y varios años de experimentación con el arte abstracto.³⁵ Además, sus intenciones de fundar una corriente rioplatense de este tipo de arte que incorporara el aporte cultural aborigen y la perspectiva del hombre sudamericano actual (Pacheco, Lauria et al, 2003: 31), pero que abriera esta cultura a un lenguaje universal, para

³⁴ “...es dable suponer que (...) Maldonado deseara oponer una estética más rigurosa y purista a la síntesis ecuménica que planteaban las enseñanzas de Torres-García. Arden Quin no estaba dispuesto a dejarlas completamente de lado, a pesar de haber optado por un arte abstracto que prescindía de las figuraciones signícas mantenidas por el Universalismo Constructivo” (Lauria et al. 2003: 36; Pacheco, Lauria et al., 2003).

³⁵ Aunque las adscripciones a esta influencia sean diversas de acuerdo a las convicciones y los niveles de maduración de cada uno de los artistas al publicar la revista —considérese como ejemplo la diferencia entre los casos de Maldonado y Arden Quin—, el hecho de incluirla expresa la operación que en este trabajo se procura analizar, de construcción de una tradición latinoamericana en el campo de la abstracción.

ampliarla y difundirla globalmente, eran de un impulso cosmopolita que los artistas de la revista compartían.³⁶

Torres-García había sido el primero en hablar de invención “en 1936, refiriéndose a los movimientos que instalaban un nuevo estilo como el impresionismo y el cubismo” (Pacheco, Lauria et al., 2003: 35) y también lo hace en el artículo publicado en *Arturo*, aunque siempre colocando el énfasis en la nueva lógica que viene a instalarse en lugar de la otra previa y no en el momento mismo de la deconstrucción de esa lógica. Pero su universalismo parece ir en contra del materialismo histórico, lo cual pudo ser una de las causas del disenso:

Si lo universal o general domina, como vemos, la naturaleza, ¿por qué no ha de dominar en el arte? Y entonces, ¿por qué lo histórico quiere hoy imponerse? (1944: 607)

Todo el trabajo mío en estas últimas lecciones, ha consistido en querer separar de entre los fenómenos a las leyes; y dentro de éstas, tratar de encontrar una Regla universal que, por esto, no sólo nos llevase a la certitud en el arte, sino aún en la vida (...). Porque esa regla, por encima de las contingencias del mundo real, tiene siempre que marcar el camino de la Verdad. Camino de la Verdad que es el del Espíritu sobre la materia en su eterna lucha del hombre contra el individuo (1944: 606-612).

Si bien podría pensarse que el universalismo constructivo no niega la historicidad, sino que busca una línea que atraviese su contingencia, es de suponer que los artistas de *Arturo* quisieran poner el énfasis en la actualidad del hombre cosmopolita y moderno, lo que implicaba historizar su existencia. No obstante, aunque esa regla que el artista uruguayo busca como denominador común de toda la humanidad no iba en contra del espíritu de época,³⁷ no era posible que ellos la convalidaran, dada su pretensión de atemporalidad contrapuesta a la convicción de que las condiciones

³⁶ Esto es particularmente evidente en la producción de Arden Quin a partir de 1935 y de Hlito, desde 1945 (Pacheco, Lauria et al., 2003: 32-33).

³⁷ Es posible pensar que a ese momento del siglo XX todavía el mundo se empeñaba en sostener firmemente unos cuantos discursos como verdades indiscutidas. Lo importante aquí no es la cantidad o la calidad de estos discursos —de hecho, junto a los relatos hegemónicos del capitalismo y el marxismo, existían otros de larga tradición, como el anarquismo, pero también de otros órdenes como el que se expone aquí, de corte estético cultural—, sino la convicción con que eran sostenidos en detrimento absoluto de las posturas opuestas.

materiales de la sociedad determinan la superestructura, por lo que el arte está atado a los movimientos económicos y así a las fluctuaciones históricas, tal como lo explica Arden Quin en el primer artículo de la revista.

En el caso de Huidobro, la relación es más directa, pero no por eso menos problemática. La creación poética para el poeta chileno es “un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos” (Huidobro, s/f). La pregunta aquí es por qué no tomar directamente sus fundamentos, que se acercan a los del arte concreto. Pero existe una diferencia de sentido entre crear e inventar: aunque la primera acción implique una producción apartada de la representación, se encuentra tradicionalmente unida al campo semántico de la producción artística; la segunda, en cambio, está ligada al campo de la ciencia y de la técnica, más afín con el ideal de los jóvenes artistas (véase el capítulo 4).

Además, tal como Torres García, Huidobro, también de una generación que los precedía en su acción vanguardista, postula la creación de una lógica nueva que sustituya a la anterior:

“Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada” (Huidobro, 1952).

Es ese nuevo sentido es mágico, metafísico, algo que no coincide con el ideal invencionista de acabar con las ilusiones y alcanzar la trascendencia a través de la inmanencia humana. Huidobro plantea una hermenéutica (“En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta”; Huidobro, 1952) que los invencionistas no están dispuestos a practicar: quitar la palabra del inventario, sí, pero no elevándola para

expresar un sentido oculto y metafísico, sino rebajándola para exponer cada una de sus partes desarmadas. Por abstracción analítica y no sintética como la de Huidobro, la poesía invencionista trabaja en la superficie del lenguaje, desmonta y expone sus engranajes, provocando el extrañamiento de lo desconocido. En lugar de suponer y especificar un sentido oculto, manifiesta la falla de sentido, con lo que la palabra poética queda despojada no sólo de resabios representativos, sino que acaba con cualquier concepción idealista.

El caso de la publicación de Murilo Mendes y de María Helena Vieira da Silva es diferente. No hay en esto un reconocimiento de precedentes, sino una voluntad de difusión, de dar a leer y a ver artistas que, aunque no compartan exactamente su visión estética, trabajan por un arte abstracto y moderno. Se pone en evidencia aquí la voluntad de conformar y formar un público. La relación con el surrealismo en este sentido es más compleja: utilizan esta tendencia para contraponerse, para marcar su gesto de ruptura, pero en realidad son tan subsidiarios de muchas de sus experimentaciones como del creacionismo o el universalismo constructivo. Ciertamente, aunque la poética del sueño vaya en contra de la obra que se pretende realidad en sí misma, el surrealismo también hizo su propia lectura del primitivismo, tuvo su ideal de pureza y abogó por una forma del científicismo que fue el psicoanálisis (Poggioli, 1964).

Los acuerdos, las rupturas y las omisiones de las poéticas precursoras evidencian operaciones específicas a la hora de recortar una tradición: a pesar de coincidir con muchas de las ideas de los movimientos de Europa, los artistas de *Arturo* tienen la intención de elaborar una tradición vanguardista, abstracta y latinoamericana para poder autorizar la pertinencia de un arte que es evidentemente nuevo en estas latitudes, a pesar de los antecedentes aislados. Posteriormente los artistas de la Asociación Arte

Concreto-Invención se acercan a Del Prete y a Yente con las mismas intenciones de encontrar sus precedentes vernáculos (Lauria, 2003). Los poetas, por su parte, buscarían en las figuras de Oliverio Girondo y Juan L. Ortiz una genealogía similar. Es evidente que necesitaban una legitimación para encontrar un público que, aunque no masivo sino pequeño y especializado, les permitiera comenzar a producir el arte que estaban proyectando para el futuro, para su futuro.

3.4 El proyecto de la abstracción

Lejos de implicar una deshumanización del arte a causa de la no representación de aspectos figurativos o de un ideal maquínico, el concretismo-invencionismo implica una exaltación de lo humano, una voluntad de llevar más allá las capacidades de creación del hombre, en sus posibilidades de hacer surgir algo allí donde no hay nada, donde los sentidos están dados. La propuesta era trabajar con un grado cero de las formas, tanto plásticas como poéticas, poniendo de manifiesto, en la superficie, las estructuras. Pero también hay en esa exposición de piezas una negación a dar cuenta del sentido, a dejarlo fuera para elaborar la estructura.

En el caso de las artes plásticas, ese desmonte de piezas se da de forma más patente posteriormente entre los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invención. Su adscripción a la abstracción geométrica, que experimenta en la expresión más básica del equilibrio, el plano y el color es, justamente, un trabajo con estructuras, que expone su funcionamiento desarmado, desligado del tema. El movimiento Madí, aunque plantea el trabajo con elementos estructurales (puntos y líneas, color y bidimensionalidad), dado que postula la “organización de elementos propios de cada arte en su continuo”,

permanece en una idea de pureza por la cual el arte se vuelve sobre sí mismo: el arte es más arte, la poesía es más poesía (“La poesía madista, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro”, “Manifiesto Madí”, en Perazzo, 1980: 16).

Pero tal vez por haber permanecido en cierta organización que daba lugar al concepto es que Madí pudo mantenerse en el terreno del arte, aunque con escisiones y rupturas entre sus miembros, a diferencia de la Asociación Arte Concreto-Invención, cuyo rigor llevó a los suyos a fundar otro movimiento –el caso de Lozza y su Perceptismo–, a abandonar la pintura –Maldonado– o a volverse con el tiempo hacia una abstracción más figurativa –Hlito, Iommi–. En el caso del invencionismo poético, rápidamente sus adscriptos se darían cuenta de la necesidad de abrir la poética. No tanto por necesidades formales propias –Bayley continuaría por un tiempo produciendo este tipo de poesía–, sino por reconocer el valor poético de otras expresiones. Poco a poco, y luego de teorizar en profundidad sobre la idea de la imagen-invención, Bayley se iría pronunciando a favor de una poesía de líneas de expresión simples, reducidas a cada única palabra que puede definir un objeto, contraria al neorromanticismo de la década de 1940 (Cristófalo, 2007), con el propósito de dar la estocada final a un tipo de literatura ya agotada. Este giro sería el que compartiría con Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili en el proyecto *poesía buenos aires* y que únicamente lograría su cometido junto a sus compañeros en *Zona de la poesía americana*.

Es esta pulsión por el cambio la que había movido a los artistas de *Arturo* a generar una revista, obra colectiva, que más allá de los matices en la concepción de arte de cada uno, instaló definitivamente una línea abstraccionista en Argentina y América Latina. Pero ese camino no fue únicamente de la plástica, como a menudo se reconoce,

porque ésta apeló a las resoluciones del lenguaje para muchos de sus problemas. También fue de la poesía, que tomó de la imagen los procedimientos sintéticos y analíticos de la abstracción, para así romper con el orden lógico y dejar al desnudo su estructura fonética y gramatical. En la búsqueda de soluciones para superar la tensión hacia la imagen pura, surgieron equivalencias: la pintura se deshizo de los límites formales externos recortando el marco, que podría pensarse como una homologación en el plano de la liberación que la poesía ya había resuelto hacía tiempo con el verso libre, si se piensa que el verso medido es una restricción formal.

A su vez, la poesía también aplicó una fórmula conocida por la pintura: la abstracción fuera de toda lógica figurativa, para romper con la metáfora que remite a un referente externo a la poesía misma. Apollinaire había afirmado, en un texto sobre el cubismo considerado como su manifiesto, que podía pensarse la gramática como la geometría de la lengua (De Micheli, 2000: 299); en *Arturo*, y en el invencionismo que abre, se procura romper la semántica del lenguaje, su capacidad simbólica, y la forma de abstraerla consiste en generar asociaciones imposibles, que a veces rozan la lógica para luego quebrarla en mil pedazos y exponer así la imposibilidad de cualquier sentido, dejando al descubierto la pura gramática, la estructura del lenguaje. Semiosis es, siempre en un plano simbólico que nos permite pensar el desarrollo conjunto de esta vanguardia, equivalente de figuración en artes plásticas; ambas desaparecen en el ideal de un arte que, mediante la abstracción, es invención pura del artista.

Un experimentalismo de ese tipo, que procura formar al artista más que al lector y que conforma una tradición diferente a la hegemónica para inscribirse, transforma la tierra de nadie que la vanguardia explora en un “terreno de prueba”, en un “laboratorio” que también contribuye al avance tecnológico y científico del arte (Poggioli, 1964:

147); es decir, a su modernización. Esta quizás sea la principal diferencia con *poesía buenos aires* que advertía Roitman: esta última da un paso más al procurar no sólo el adiestramiento del artista y la conformación de un público, sino más bien su transformación, es decir, educar al poeta y al lector futuros mediante la transformación de los contemporáneos para dar por tierra con las formas literarias agotadas. La experimentación se vuelve así experiencia en *poesía buenos aires*, poesía vivida, “poesía para respirar”.³⁸

Arturo, en cambio, es todavía un experimento privado, una reafirmación de principios propios, pero como tal ha sido el puntapié que preparó el terreno para la práctica de la abstracción en estas latitudes y lo labró de tal modo que ya no hubiera vuelta atrás en la modernización. Porque ese era el verdadero proyecto, que no puede olvidarse a la hora de abordar esta vanguardia que, estudiada únicamente a partir de sus obras puede parecer a simple vista hermética y estetizante. La abstracción es la marca de la modernidad, del devenir dialéctico e inevitable de la historia, convicción sólida, irrefutable y sustentable contra cualquier otro discurso para estos jóvenes artistas, cuya experimentación estaba basada en la planificación de este ideal. Este es el componente que la hace trascender el umbral de la utopía: la planificación de las obras, pero también del futuro.

³⁸ “poesía para respirar”, *poesía buenos aires*, nº 3, otoño de 1951.

The image features a minimalist abstract design. In the top right corner, there is a solid black circle. Below it, a large red semi-circle is positioned, its flat edge facing right. A thick, lime-green diagonal line runs from the left edge of the frame towards the bottom right, passing behind the red semi-circle. The text is rendered in a clean, black, sans-serif font.

capítulo 4

la mecánica
poética

“...el rigor máximo, es decir, sin fisuras, de la técnica se desvela en último término como libertad máxima...”

Theodor W. Adorno¹

*“...hoy te arrastra la corriente,
mañana te quiero ver”.*

Enrique Cadícamo²

Precisionismo es el nombre que Juan José Saer inventó para una supuesta vanguardia poética con sede en el litoral argentino, que brinda un entorno para los recuerdos de algunos de sus personajes de *La grande* sobre la década de 1950. El excéntrico movimiento buscaba combinar formas literarias tradicionales con el lenguaje de la ciencia. Su nombre, aunque caricaturesco, no puede ser más exacto para evocar una parte de la ola vanguardista de mediados de siglo: la rigurosidad y la planificación eran los aspectos que oponían el invencionismo al surrealismo, las dos tendencias vanguardistas de la época. Es que Saer conocía de cerca la cuestión: al promediar esos años, algunos miembros del grupo poesía buenos aires, que había acogido a los poetas invencionistas y reelaborado en su interior los postulados, viajaban con cierta frecuencia a Paraná y sus alrededores, por insistencia de Paco Urondo que era oriundo de Santa Fe, para visitar a Juan L. Ortiz y otros amigos, o realizar encuentros de poesía.³ En esa

¹ Adorno, 2008: 217.

² “Che papusa, oí”.

³ Cierta clima de efervescencia poética y artística se vivía por esa época en el litoral argentino, por empezar, por la presencia de Juan L. Ortiz en Paraná que aglutinaba a ciertos jóvenes interesados en su obra: junto con Saer y Urondo, Miguel Brascó, Hugo Gola, Fernando Birri, entre otros. Este clima llegó a su plenitud con la realización de la Primera Reunión de Arte Contemporáneo en Santa Fe, que organizó Paco Urondo como Director de la Sección de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional del Litoral

época, “Saer era un pibe” y acudía a los encuentros para polemizar; “él suponía que nosotros éramos poetas consagrados porque veníamos de Buenos Aires”, comenta Rodolfo Alonso.⁴

El invencionismo planteaba efectivamente un vínculo con la ciencia y la técnica que no se limitaba a la tematización del avance tecnológico o el uso de vocabulario científico. Si bien es verdad que su manifiesto celebra el avance técnico con una exaltación que remite directamente al futurismo y que en sus primeros años los textos programáticos y teóricos lo homologan con el progreso evolutivo de la humanidad (véase el capítulo 3),⁵ ese ideal avanzó en esta poética hasta convertirse en modelo de experimentación, que abría la reflexión sobre los procesos de producción, sobre los materiales y sobre la función social del arte. En definitiva, lo que se produjo en esta vanguardia fue un tardío cruce entre poesía, técnica, progreso y materialismo, una combinación medular para las primeras vanguardias europeas, que no se había dado de forma íntegra en la vanguardia argentina.⁶

La reflexión sobre la técnica y los materiales está en el centro de la tendencia abstraccionista. Estos movimientos adscribían a un arte inspirado en la máquina (futurismo ruso), la perfección de las leyes científicas y matemáticas (neoplasticismo), la pureza del trabajo con materiales y estructuras propios (suprematismo), la función en el sistema social (constructivismo). El arte concreto europeo, liderado por Theo van

en 1957. Allí tuvieron lugar conferencias sobre arquitectura (Juan Manuel Borthagaray), música (Francisco Kröpfl, Juan Carlos Paz), teatro (Alberto Rodríguez Muñoz), literatura (Tomás Eloy Martínez, Adolfo Prieto, Juan Carlos Portantiero), poesía (Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley), además de una profusa muestra de arte concreto (véase el capítulo 7).

⁴ En entrevista personal.

⁵ Arden Quin, Carmelo, Sin título, en *Arturo*, n°1, verano, 1944: s/p

⁶ La vanguardia martinfierrista no había hecho de la política un punto de partida de sus exploraciones e incluso su irrupción habría sido la causa de su disolución: González Lanuza testimonia que las discrepancias con respecto a la segunda presidencia de Yrigoyen habría generado diferencias entre sus redactores (Grinstein, 2007; Ledesma, 2009; Sarlo, 1997, 1969). Entre los vanguardistas de izquierda, aglutinados en revistas como *Los pensadores* y *Claridad*, el término ausente fue la reflexión sobre la técnica; Arlt (Sarlo, 1992) y Olivari son excepciones al respecto que no han caracterizado al grupo.

Douesburg y luego continuado por Max Bill, Jean Arp, Naum Gabo, entre otros, recogió estas cuestiones en los años treinta y otras como la autonomía de cualquier dependencia institucional (suprematismo), la identificación del arte con la vida, pero no como la concebían los dadaístas, sino pura actividad interior, metafísica (neoplasticismo) (De Michelis, 2000). El invencionismo adoptó y discutió estas cuestiones, pero en la poesía se produjo un cruce adicional: la lengua en transformación se colaba por los poros del poema bajo la forma de elementos tangueros. Ritmo, retórica, léxico afloran en algunos poemas como objetos que entran en una relación diferente con el vocabulario técnico y la forma invencionista. Esto se advierte particularmente en las poesías publicadas en los boletines de la Asociación Arte Concreto-Invención y se vuelve central en *Conjugación de Buenos Aires*. Esta revista dirigida por Edgar Bayley y Juan Carlos La Madrid, con solo dos ejemplares en 1948, tuvo como objetivo hacer confluir la estética vanguardista y el tango.

Para 1946 la separación del grupo inicial que editó *Arturo* estaba consumada por completo. El año anterior habían tenido lugar las dos exposiciones míticas de los artistas de *Arturo*: la primera multidisciplinaria en octubre, en la casa del psicoanalista Enrique Pichón Rivière, titulada “Art Concret Invention”, donde se presentaron obras de Ramón Melgar, Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Arden Quin y Valdo Wellington; la segunda, en diciembre, cuya sede fue la casa de fotógrafa Grete Stern, incluyó trabajos de Elizabeth Steiner, Arden Quin, Rothfuss, Klaus Erhardt y Kosice, entre otros y se tituló “Movimiento Arte Concreto Invención”. A pesar de los títulos de las muestras y de la presencia documentada en fotografías, el núcleo que en noviembre de ese año había consolidado la Asociación Arte Concreto-Invención, no aportó obras a las exposiciones; tampoco la poesía de Bayley o La Madrid tuvo un papel

relevante. La crítica de arte suele atribuir la ruptura al propósito más riguroso de Maldonado, que tenía la intención de unirse al movimiento internacional de Arte Concreto, liderado en ese momento por Max Bill y el grupo suizo Allianz (Lauria, 2003; García, 2001; Gradowczyk, 2006).⁷

Es posible comprobar esto en algunos escritos de las revistas de la AAC-I, que además dejan entrever la radicalización política y las profundas diferencias estéticas, que se transmutaron en personales: fiel a su tono de polémica, en el artículo de primera plana del *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención* (1946), titulado “Torres García contra el arte moderno”, Tomás Maldonado responde ciertos artículos de sus pares uruguayos y descarga su crítica contra el eclecticismo del universalismo constructivo, al que califica como “la aberración más definitiva de todas las decadencias” y trata de tibio y petulante al artista uruguayo;⁸ a continuación, una nota aclaratoria se encarga de deslindar la Asociación de Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin.⁹ A partir de la escisión el grupo radicalizó su postura al negar cualquier

⁷ Los postulados del arte concreto, tal como lo había concebido van Doesburg eran: “Carlsund, Van Doesburg, Hélión, Tutundjian y Wantz. Nosotros declaramos:

1. El arte es universal.
2. La obra de arte debe ser concebida y formada enteramente por el espíritu antes de su ejecución. No debe recibir nada de las formas dadas de la naturaleza, ni de la sensualidad, ni de la sentimentalidad. Queremos excluir el lirismo, el dramatismo, el simbolismo, etc.
3. El cuadro debe ser construido enteramente con los elementos puramente plásticos, es decir, planos y colores. Un elemento pictórico no tiene ninguna otra significación más que la de “sí mismo”; como consecuencia el cuadro no tiene ninguna otra significación más que la de “sí misma”.
4. La construcción del cuadro, así como la de sus elementos, debe ser simple y controlable visualmente.
5. La técnica debe ser mecánica, es decir, exacta, anti-impresionista.
6. Esfuerzo por la claridad absoluta.”

En: revista *Art Concret*, París, abril de 1930.

⁸ Aunque resulta lógico que la rigurosidad, el purismo y la racionalidad de Maldonado lo llevaran a oponerse a este artista (Pacheco, Lauria et al., 2003), que habitualmente era referido como “maestro” o “profeta” (Rossi, 2004), este artículo parece tener más la intención de diferenciarse, de reposicionarse con respecto a un precursor, tal como lo ha catalogado Bloom (1991), y remarca la autoafirmación de posturas personales que son un proceso natural en la conformación de las poéticas de escritores y, por qué no, de artistas con un sustento teórico tan marcado como el de Maldonado.

⁹ Como atinadamente indica Rossi (2004), esa página del boletín encierra una interesante paradoja: “...Maldonado respondía a la ofensiva aunque el artículo de Sarandy Cabrera [miembro del grupo de universalismo constructivo] atacaba a Madí. Paradójicamente lo hacía en el mismo *Boletín* que se desmentía un error aparecido en la revista *Cabalgata* en el que se había vinculado la Asociación con

asociación simbólica y representativa, con una producción material completamente independiente, que trabajara con sus medios materiales –en plástica, con los elementos básicos del lenguaje visual (formas, líneas y colores) y con las leyes de la composición– y la permanente reflexión sobre la técnica de producción. Un arte que no fuera una mediación de otro sentido, sino que interviniera en la realidad directamente, por la significación que cada lenguaje artístico manifestara en su pureza, subyacía a este combate contra la representación.

La poesía concreta se desarrolló con posterioridad, hacia mediados de la década de 1950. Su foco sobre la estructura material del lenguaje dio lugar, por un lado, a la puesta en crisis del verso como unidad rítmico-formal y, por otro, a una amplia experimentación con los aspectos visual, fónico y semántico del lenguaje (Onetto Muñoz, 2004), desarrollados por el grupo brasileño Noigandres (Aguilar, 2003) y también por Eugen Gomringer y Max Bense. El invencionismo poético, aunque debutó una década antes con la Segunda Guerra Mundial como problema, tuvo también como fuente el arte concreto y experimentó con las materias fónica y semántica, pero centró su ataque en la metáfora –y no el verso–, porque consideraban que era esta figura la que mantenía la función representativa del lenguaje y sostenía el ideal poético instituido. Tal vez sea ese problema puramente lingüístico el que no haya llevado a esta poética a trabajar con el plano visual, que se mantuvo como prerrogativa de las artes proyectuales. Por el contrario, su evolución lo llevó a combinarse primero con un surrealismo tardío de automatismos controlados y luego a terminar de depurar el lenguaje poético en los prolegómenos del objetivismo y la poesía conversacional.

Arden Quin y Kosice, por este motivo aprovechaban el espacio de esta aclaración para manifestar que esa agrupación no guardaba relación alguna con el grupo Madí. Aunque contradictorio, en este gesto de Maldonado también podría leerse que las divisiones entre la agrupación de AACI y Madí –que en la actualidad parecen infranqueables– en el pasado eran diferencias que pronto podían desdibujarse frente a un enemigo común” (Rossi, 2004: 18).

Por lo tanto, ¿cómo entender ese vínculo entre poesía, técnica, progreso y materialismo en una vanguardia que se abstiene de ir hasta el final en su impulso rupturista para reponer una función orgánica de la poesía, lejos de todo paradigma técnico y pregonando un humanismo universal? Tal vez el interrogante comience más atrás y abarque también a las vanguardias abstraccionistas: aunque las guerras mundiales levantaron la sospecha sobre ciertos usos de la técnica, persistió más allá de la mitad del siglo una noción del avance tecnológico como progreso; a su vez, mientras el progreso era desenmascarado como parte de la ideología burguesa, también permanecía una teleología marxista que colocaba en el futuro la resolución de las contradicciones de clase, para lo cual el proletariado debía cumplir una marcha progresiva hacia la emancipación. En medio de esas contradicciones la poesía invencionista se replegaba en su propia estructura, se preguntaba por un lenguaje y una función propios, y para eso tomaba como modelo el paradigma analítico de la ciencia mientras el tango se colaba como retazos irresistibles de realidad lingüística.

Un recurso de la parodia consiste en exagerar los rasgos o descontextualizarlos; dado que a la vez los destaca, en ocasiones saca a la luz aspectos desdeñados. Las cuestiones vanguardistas de mediados de siglo parodiadas por Saer no se refieren directamente al invencionismo, pero reponen algunos de sus rasgos. Entender la evolución de este movimiento y su deriva en el grupo poesía buenos aires aporta una pieza del derrotero que la poesía argentina atravesó durante el siglo XX y sus aportes a la actualidad, sin soslayar su inscripción en los problemas estéticos y políticos que transitaba sólo por pertenencia de época. En particular, este capítulo recorrerá los modos en que el discurso técnico interpeló a este movimiento, generando una reflexión sobre sus propios procedimientos y materiales, la cual influyó en los modos de

producción poética más allá de una tematización o del uso de términos científicos y maquínicos, pero más acá de la utilización de medios técnicos para la producción. Aunque más no sea para entender la broma del santafecino.

4.1 progreso (materialismo + idealismo) = modernidad

El *Manifiesto comunista* (1848) reconoce como una de las fuentes del sojuzgamiento del proletariado a la máquina, que ha transformado las condiciones de producción desde el taller del artesano hasta la fábrica industrial. Ese cambio rompió los lazos naturales y de continuidad que unían a los trabajadores entre sí y con los materiales y técnicas de fabricación. La máquina dio lugar al sometimiento de los hombres a la producción mecánica por oposición a una experiencia orgánica del proceso productivo del artesanado. La consecuencia ha sido una reificación de las relaciones y la alienación de los individuos. Para el marxismo quien tiene la misión redentora hacia un estadio superior de libertad y justicia siempre por venir es la clase obrera (Löwith, 2007). El artista no detenta una función especial fuera de su propia condición de clase, porque la creación artística está subsumida para Marx dentro de la categoría general de trabajo humano (Huysen, 2006).

La ideología burguesa, por el contrario, identificó el avance técnico como la vía para alcanzar el progreso de la humanidad; por la época de los inicios de este pensamiento incluso Saint Simon atribuía “un papel vanguardista al artista en la construcción del Estado ideal y la nueva ciudad de oro del futuro. (...) el arte, la ciencia y la industria eran los encargados de generar y garantizar del emergente mundo burgués técnico-industrial, el mundo de la ciudad y las masas, del capital y la cultura” (Huysen, 2006: 21). El socialismo, por su parte, tuvo una actitud de resistencia a la tecnología, al

invocar modos antiguos de producción (Pevsner, 2000; Williams, 1981; Mitcham, 1989).¹⁰ Según esta perspectiva el vínculo afirmativo del arte con la técnica tendría un origen más idealista que materialista; que sin embargo se mezclan en el culto por la máquina y la técnica de las primeras vanguardias rusas (Huysen, 2006; Buck-Morss, 2004), que trabajaban en la línea de la revolución antes de la prescripción del realismo socialista en la década de 1930 (Buck-Morss, 2004).

Ya se ha visto que no es posible evaluar todas las vanguardias desde una lógica unificada, sino a partir de la comprensión del umbral de época (Jauss, 2004) en que inscriben su estética (véase el capítulo 1). Pero a menudo una perspectiva homogeneizadora flexible permite pensar algunos parámetros móviles con fines comparatistas. Acaso sea posible pensar así el objetivo vanguardista de religar el arte con la vida (Bürger, 2000) como una respuesta a la alienación que, aunque ahora sabemos apresurada y de dudosa eficacia, pretendía aportar organicidad a la experiencia artística, si se considera que la separación del arte del proceso de producción en el traspaso del artesanado a la industria (Pevsner, 2000; Williams, 1981) implicaba también un retiro del arte de la experiencia de la continuidad vital.¹¹ Ahora bien, las propuestas para alcanzar ese objetivo fueron diferentes e incluso antagónicas: el vitalismo que planteó el surrealismo con la exploración de la conciencia oculta se opone, en apariencia drásticamente, a proposiciones como la del concretismo o el

¹⁰ Este planteo estaba en la base de ciertos movimientos artísticos de tendencia socialista, que prefiguraron las vanguardias. Uno de ellos es *Arts & Crafts*, liderado por William Morris, que procuraba restablecer las condiciones medievales de producción del artesanado (Pevsner, 2000).

¹¹ Otra conocida tesis de Bürger (2000) es que la obra de arte vanguardista es inorgánica, es decir, implica una mediación entre lo general y lo particular que no se da en las obras de arte orgánicas o simbólicas: “La obra de vanguardia no niega la unidad en general (...), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas” (Bürger, 2000: 112). La obra de arte invencionista también es inorgánica, no solo porque revoca todo simbolismo sino también porque al centrarse en los materiales en tanto materiales reformula el vínculo con la totalidad. Sin embargo, esa puesta en evidencia de la inorganicidad por parte de las obras de arte de vanguardia no hace más que revelar la alienación de la vida moderna, al tiempo que procura restituir la continuidad en el proceso artístico de producción.

invencionismo, que concebían una conciencia racional y organizadora, la cual reconciliaba el ideal técnico y científico con el progreso de la humanidad, desde una perspectiva marxista.

El artículo de Arden Quin con el cual se inicia *Arturo* (1944) (véase el capítulo 3) ya articula esta cuestión. Afirma que en la actualidad, "... estamos viviendo, en economía como en arte, y demás ideologías, un período de tesis; período de recomienzo; período primitivo; pero bajo normas y estructuras científicas, en oposición al primitivismo material, instintivo, de la formación de la historia".¹² Se trata de un nuevo origen moderno porque las estructuras científicas determinan nuevas condiciones materiales que aseguran la no repetición de las etapas históricas. Esa base científica hace que la expresión, propia del primitivismo natural, sea reemplazada por la invención, o creación pura, que se caracteriza por no implicar un sentido previo, sino por significar en sí misma. Para eso, una razón planificadora y maquina ordena los frutos de la imaginación mediante "cálculos, incluso fríos, pacientemente elaborados y aplicados".¹³

Los artistas de esta nueva etapa de la historia son así inventores de una obra de arte que es rigurosa en sus fines estéticos, pero que continúa sosteniendo un ideal, aquel que reconoce en el avance científico el progreso de la humanidad. La figura del inventor tenía un sentido particular en esta época del siglo XX. Durante las décadas de 1940 y 1950 se difundió en Argentina el uso de adelantos técnicos que hasta hacía poco tiempo atrás eran maravillas ficcionales. Pero la brecha temporal entre la imaginación técnica y su realización material –algo que se ha acortado significativamente en la actualidad– generaba una expectativa que sobredimensionaba la futuridad del presente y reforzaba

¹² Arden Quin, Carmelo, Sin título, en *Arturo*, 1944: s/p.

¹³ *Ibid.*

la seguridad de la realización de nuevos avances (Sarlo, 1992). En ese contexto “de nuevos desarrollos para los cuales no había profesionales formados” (Sarlo, 1992: 73), el inventor era el “artesano moderno”, que trabajaba con materiales y procedimientos más sofisticados, pero cuyo *know-how* era capaz de transformar la realidad inmediata (Sarlo, 1992). El inventor, artesano investido de futuridad, volvía a religar arte y praxis vital en el instante preciso de la invención; es decir, no en una continuidad, sino en el momento disruptivo de la planificación. En “Segundo poema en ción” de Bayley, el arte de los inventores de esa nueva era científica es capaz de modificar las condiciones de vida en aspectos de fondo:

Está bien podemos ser tristes
Umumumumumumumumu
mumumumu ERTEMUR
(...)
Pero fundamentalmente
soy persuadido
por los colores y los años
y los mismos cementerios me persuaden
La persuasión es acaso necesaria
La voz y el piquete de fusilamiento
Se ha llegado
Y los grupos de hombres y mujeres jóvenes
que disparan entre sueños al paisaje
Es la nadadora azul en la guerra
Doblado sobre el mar bajo la ternura
Vuelven y establecen sobre el tiempo
Ahora definitivamente ganada la batalla
Desafío
Interrogó: ¿es preciso ser persuadido de este hecho?
Piedras para los inventores
Solos horadan el porvenir
Esta máquina reconstruye la luna

Bayley, Edgar, “Segundo poema en ción”, en *Arturo*, nº 1, verano de 1944.

Entre jitajánforas e imágenes vanguardistas este poema está construido con escombros de sentidos evidentemente estallados por la guerra, en el año del desembarco en Normandía (“Ahora definitivamente ganada la batalla”), las masacres de las fosas Ardeantinas (“los grupos de hombres y mujeres jóvenes / que disparan entre sueños al

paisaje”) y el glamour de Esther Williams, “la nadadora azul de la guerra”, todas novedades internacionales que podían experimentarse a través de una vida cotidiana tecnificada por los medios masivos de comunicación. En este fragmento, la insistencia sobre la persuasión, experimentada como esencia y no como estado, plantea una doble duda sobre la necesidad bélica (“¿es preciso ser persuadido de este hecho?”), que a su vez es un indicio de sospecha sobre la realidad, no sobre su estatuto fáctico sino sobre la exigencia de los hechos. Pese a esto, la confianza en el avance técnico y científico como mejora de la humanidad persistía: en ese año, todavía no se había producido el bombardeo a Hiroshima ni el juicio de Nüremberg, por el cual se conocieron las atrocidades nazis, las dos consecuencias más oscuras de los vertiginosos adelantos técnicos originados durante la guerra.

Entonces, el yo poético reclama piedras, una materia prima básica y rústica, para los inventores que son capaces de atravesar el material primitivo y unir presente con futuro. Es a su vez una máquina –¿poética, artística?– la que puede reconstruir la luna, un tópico vinculado con la fantasía y el ensueño, ahora detonada por la realidad. Si la guerra ha destruido la ilusión, es la poesía pero una poesía de la era científica, la máquina-poética proyectada y operada por poetas-inventores en soledad, es decir, sin mediación institucional, la que puede restituir el futuro. No es mera técnica sino confianza en la potencia del lenguaje artístico y en la capacidad de la humanidad de trascender el tiempo hacia épocas siempre mejores, lo cual señala un desasosiego romántico, una desconfianza en la técnica y a la vez una resignación por su marca del tiempo:¹⁴ la conciencia de que el avance técnico ha modificado, para bien o para mal,

¹⁴ Mitcham (1989) analiza la relación entre tecnología y humanidad a lo largo de la historia y distingue tres grandes períodos: el escepticismo antiguo, que concibe la tecnología como opuesta a la naturaleza y la fe; el optimismo ilustrado, que la considera moralmente beneficiosa, por estar ordenada por Dios o por

las condiciones materiales donde se desenvuelve lo humano. En definitiva, se trata del ideal de progreso, cuya fuente es la teleología marxista y también el culto técnico burgués; pero además expone la conciencia de saberse en una época arrasada, en la cual mañana es necesariamente mejor porque ya nada peor es posible.

Sin embargo, esta celebración del avance científico no entraba para los invencionistas en contradicción con las convicciones marxistas, aunque tuvieron una relación compleja con el Partido Comunista. Afiliados en 1946, colaboraron con unas pocas notas sobre arte en el periódico *Orientación*,¹⁵ órgano de prensa oficial del partido, pero pronto se dieron las diferencias por las que terminaron siendo expulsados. Si bien en primera instancia es posible pensar que estos desacuerdos habrían sido puramente estéticos (Grinstein, 2007) –practicaban y defendían un arte abstracto y universalista cuando ya Stalin había prescripto el realismo socialista (Buck Morss, 2004)–, el estudio de Lucena y Longoni (2003-2004) ha mostrado que el grupo de artistas concretos era albergado en el PC argentino no de manera preferencial sino entre otras personalidades del arte que tenían posturas estéticas diferentes e incluso opuestas, y de hecho, en la primera posguerra convivían eclécticamente en el partido diversas propuestas que iban del realismo a la abstracción.

Pero al revisar la página artística y literaria del periódico en esos años, es posible constatar que la estética suscrita estaba más inclinada a la vanguardia anterior, menos radical: publicaban asiduamente a Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque y un muy joven Pedro Gdansky Orgambide; también se destaca la presencia de Nicolás Guillén,

la naturaleza y porque aumenta la sociabilidad; y el desasosiego romántico, que reconoce la generación de libertad que otorga la tecnología, pero también el modo en que debilita los lazos sociales.

¹⁵ Dos de Bayley, “Sobre arte concreto”, del 20 de febrero de 1946, y “Tomás Maldonado y M. O. Espinosa”, del 24 de septiembre de 1946; dos de Maldonado, “La falange contra Picasso”, del 7 de agosto de 1946, y “Picasso, Matisse y la libertad de expresión”, del 19 de noviembre de 1947 (Longoni y Lucena, 2003-2004).

Miguel Hernández, Pablo Neruda y Louis Aragon. En materia de arte, el partido apoyó la organización del Salón de Independientes de 1945, aunque los nombres que se destacan en la nota son los de Antonio Berni, Raquel Forner, Enrique Policastro, etc., todos artistas figurativos. Los concretos no participaron de ese salón, pero sin duda los invencionistas tenían cierto papel, de publicación esporádica, que sin duda revestía gran importancia para ellos aunque no para el partido, el cual mostraba apertura y flexibilidad a cambio del apoyo entusiasta, pero no adscripción a la iniciativa concreta: durante los pocos años que duró la afiliación de estos artistas, no se publicó en el periódico ninguna de sus obras; por el contrario se destacan por su cantidad los poemas de Simón Contreras y el artículo de Edgar Bayley, “Sobre Arte Concreto”, a causa de su lugar central en la página.

En este artículo, Bayley procura vincular el arte concreto con la perspectiva marxista de un modo más firme, al establecer una lectura en sus términos: relaciona el estilo artístico de todos los tiempos con la forma de organización de las fuerzas productivas de cada época, es decir, lo coloca en términos de estructura y superestructura. Mientras el arte representativo corresponde a épocas con organizaciones sociales clasistas, el arte concreto corresponde al momento en que “el progreso técnico industrial canceló la exigencia social de las funciones accesorias de la obra, [con lo cual] el artista moderno tomó conciencia de su cometido específico”.¹⁶ En definitiva, se trata del arte que le corresponde a las condiciones de producción técnico-científicas. El eco del artículo de Arden Quin que abre *Arturo* es evidente: esa comunión es el primitivismo de la era científica, a la que le corresponde un verdadero arte común.

¹⁶ Bayley, Edgar. 1946. “Sobre el arte concreto”. *Orientación. Órgano oficial del Partido Comunista*, 20 de febrero.

Además, remarca que el valor de una obra no tiene que ver con su contenido anecdótico, sino con “la invención que la produce, esto es, en su poder de novedad o desplazamiento de valores sensibles”,¹⁷ cuestiones que serían retomadas en el manifiesto y los artículos que salieron en las publicaciones de la Asociación. Luego señala la confusión de algunos críticos en la valoración de las obras que respondían al viejo orden con las del nuevo; el artículo, no obstante, está ilustrado por un grabado figurativo que representa una manifestación obrera, titulado “El piquete de los huelguistas” y firmado por Alzira. Finalmente resalta que el nuevo arte responde a las condiciones de comunión de la nueva sociedad por venir, que sustituiría a los viejos valores de diferencia, una utopía que pretende sintonizar la geometría impersonal del arte concreto con el humanismo colectivo y revolucionario del comunismo. Porque esos valores de comunión no hay que comprenderlos en sentido religioso, sino netamente secularizados: se trata de la unión profunda de los hombres.

A pesar de este acuerdo inicial, que lleva al artículo de Bayley al centro de la página, las divergencias no demorarían como consecuencia de intransigencias políticas y estéticas. El viaje a Europa de Maldonado en 1948 fue en este sentido decisivo, porque no sólo entró en contacto con los artistas suizos, sino también con la polémica entre Palmiro Togliatti, dirigente del PC italiano, y Elio Vittorini, escritor comunista, en la cual se debatió sobre el cruce entre cultura y política, y el papel del intelectual dentro del partido y en relación con la teoría marxista (Longoni y Lucena, 2003-2004). Maldonado volvió con información sobre el debate, pero también con una postura respecto de la necesidad del antidogmatismo y la apertura crítica en arte y política. Esta convicción, junto con la decisión que había tomado el PC argentino de promover el

¹⁷ *Íbid.*

canon estético realista en línea con la URSS, precipitaron su expulsión del partido en el mismo año. Hlito, Bayley y otros lo siguieron (Longoni y Lucena, 2003-2004). Sin duda, estas disparidades estéticas reflejaban desavenencias políticas más profundas, sobre todo, en el modo de entender el vínculo entre el comunismo local y la influencia rusa, pero también en la forma de enfocar el problema del peronismo: muchos no soportaron el acuerdo con los conservadores, que resultaba una contradicción flagrante con la inflexibilidad teórica.

Lo que sucedía era que los concreto-invincionistas habían formado sus ideas con textos alemanes y rusos de los años veinte,¹⁸ y por eso enfocaban el vínculo con la técnica como una situación similar a la de las vanguardias de la primera Rusia revolucionaria que ellos tomaban como modelo: el grupo LEF, el constructivismo y el productivismo, entre quienes el “culto de la tecnología (...) se manifestaba en conceptos capitalistas...” (Huysen, 2006: 34). En efecto, “Tatlín y sus seguidores (...) incitaban a los artistas a dedicarse a una actividad directamente útil a la sociedad, tratando de convencerlos de que se dedicasen sólo a aquellas formas que tuvieran relación con la vida: a la publicidad, a la composición tipográfica, a la arquitectura, a la producción industrial” (De Micheli, 2000: 231). En poco más de una década, los concreto-invincionistas verían cumplido ese derrotero en Tomás Maldonado, que en 1957 abandonó la pintura para dedicarse al diseño; sin embargo, a esa altura este arte procuraba, de manera tentativa, resignificar la tecnología y colocar el progreso técnico-científico del lado de la revolución, soslayando la lógica de mercado.

¹⁸ Como se ha expuesto en el capítulo 2, Tomás Maldonado explicó en una entrevista personal que eran jóvenes muy precoces y activos, y que ya antes de los 20 años de edad habían armado una red de información sobre las cuestiones artísticas más recientes, a partir de documentos y publicaciones que los inmigrantes judíos, alemanes –sobre todo berlineses–, checos, españoles, etc. habían traído sobre el constructivismo, la Bauhaus, el cubismo, el arte abstracto, entre otros movimientos, que ellos compraban y luego hacían traducir.

El problema era que en Argentina no se avizoraba una revolución proletaria inminente, más bien el golpe del 43 y el incipiente peronismo se interpretaban como una avanzada fascista-populista que, al fin y al cabo, terminaría disputando y ganando el ideal técnico-industrial como progreso, junto con las masas trabajadoras que el PC no había captado (Altamirano, 2001). En todo caso, el peronismo aprehendía lo que la técnica aportaba a lo cotidiano en su actualidad. Mientras, esta vanguardia, sumida en la autoconciencia de la historicidad del arte que la ubicaba entre la teleología marxista y la noción burguesa de progreso, reconocía el carácter temporario de las manifestaciones y de la tecnología, por lo que el avance técnico era una emergencia de novedad frente a la inminencia de la prescripción: esa huella de futuro que se vive en el presente de manera adelantada, como marca de modernidad.

4.2 + estructura – humano = + humanismo revolucionario



Figura 4.1 Miembros de la Asociación Arte Concreto-Invención junto a Juan Del Prete y Yente (evento desconocido, c. 1946). De izquierda a derecha: Oscar Núñez, Juan Carlos La Madrid, Alberto Molemborg, Lidy Prati, Edgar Bayley, Juan Del Prete, Manuel Espinosa, Yente, Enio Iommi, Juan Jacobo Bajarfla, Alfredo Hlito. Fotografía inédita, gentileza de Mara La Madrid.

En 1946, Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R.V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molemborg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza y Matilde Werbin (véase la figura 4.1), artistas plásticos y poetas de la Asociación Arte Concreto-Invención,¹⁹ dieron a conocer el manifiesto invencionista que volvía sobre una estética científica y presentativa, opuesta a la expresión, especulativa e idealista:

¹⁹ Como se ha señalado en el capítulo 3, el grupo inicial que publicó la revista *Arturo* pronto, en 1945, se dividió en dos fracciones: la Asociación Arte Concreto-Invención, con los artistas aquí mencionados, y el grupo Madí (Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, entre otros). Aunque no hay certezas al respecto, el rumbo tomado por ambas agrupaciones, permite suponer que la ruptura se habría producido por discrepancias estéticas y personales (García, 2011; Gradowczyk, 2006; Lauria, 2003; Pérez Barreiro, 2007).

La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. (...)

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agotamiento. Se impone ahora la física de la belleza. (...)

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo práctica.

Arte de acto: genera la voluntad del acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la nueva comunión que se yergue en el mundo. (...)

Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

Arte Concreto Invención, nº1, agosto de 1946: 8.

El texto define su estética, una vez más, como opuesta a la representación ilusoria y coloca de su lado a la física en lugar de la metafísica de una estética expresiva. Se declara a favor de un arte real en vez de realista, que constituya una acción en sí mismo. Expresa así una verdadera voluntad de conectarse con lo real (Badiou, 2005), pero por sus características de género que lo hacen más declarativo que explicativo, no especifica las particularidades para alcanzar los objetivos que se propone. Las experimentaciones llevadas a cabo por los artistas plásticos y los poetas del grupo son más explícitas en cuanto al imperativo científico que los guiaba.



Figura 4.2 Y punto. De izquierda a derecha: miembro desconocido, Manuel Espinosa, Yente, Juan Carlos La Madrid, Juan Del Prete, Edgar Bayley, Juan Jacobo Bajarlía, Alfredo Hlito, Enio Iommi. Evento desconocido, c. 1946. Fotografía inédita, gentileza Mara La Madrid.

Ya habían enunciado en *Arturo* la intención de imitar a la naturaleza en su capacidad creadora, pero no como concebía este proceso productivo el creacionismo, sino por métodos racionales y planificados, es decir, metodológicos, como en la ciencia. Los artistas plásticos profundizaron en investigaciones que involucraban los elementos básicos del lenguaje visual (formas, líneas y colores), las leyes de la composición y fundamentalmente la dimensión del plano, con los problemas del marco y la coplanariedad (Lauria, 2003; García, 2011). La centralidad que cobró la matemática, por influencia de Max Bill (García, 2011), y la persistencia de las discusiones y las experimentaciones en la línea del neoplasticismo, las vanguardias rusas y el arte concreto determinaban la voluntad de trabajar en el nivel de las estructuras, a la manera

en que lo hace el método analítico en ciencias, que descompone las partes de un fenómeno para conocerlo.²⁰

Uno de los principales problemas de la representación era la tensión entre forma y fondo: “MIENTRAS HAYA UNA FIGURA SOBRE UN FONDO, ILUSORIAMENTE EXHIBIDA, HABRÁ REPRESENTACIÓN”.²¹ El marco recortado propuesto en *Arturo* fue una primera resolución al problema, dado que

“una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que sólo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tener siempre”.

Rothfuss, Rhod. 1944. “El marco: un problema de la plástica actual”, *Arturo*, nº 1, verano.



Figura 4.3 Lidy Prati, “Concreto 1945. Óleo sobre contrachapado. Colección particular.

La colocación coplanal de los elementos plásticos, esto es su disposición separada en el espacio pero en un mismo plano (Lauria, 2003) (véanse las figuras 4.3 y 4.4), surgió como una nueva elaboración del mismo problema, dado que continuaba con la investigación espacial, por medio de la valoración tensional de las figuras aisladas, porque “en el coplanar el espacio circundante se interrelacionaba con la forma y

²⁰ Incluso es posible sostener la hipótesis que la influencia de Bill relaja en Maldonado el espíritu marxista más combativo. Gradowczyk explica que “Estos artistas suizos establecen sus propios paradigmas en el campo de las realizaciones visuales, y se apartan de la problemática revolucionaria de los constructivistas rusos en algún caso, o de la utopía modernista en el otro. (...) los artistas de la Allianz, y especialmente Bill, ponen en práctica programas incumplidos del constructivismo ruso y de la Bauhaus, adaptados para cubrir las demandas de la sociedad capitalista moderna; esto es, una práctica artística dotada del espíritu innovador, inquisitivo y utilitario del modernismo pero despojada de todo contenido revolucionario” (2006: 159). Más adelante, en este mismo capítulo, se volverá sobre esta cuestión.

²¹ Maldonado, Tomás. 1946. “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, en revista *Arte Concreto Invención*, nº1, agosto: 5, mayúsculas en el original.



Figura 4.4 Juan Melé, "Coplanar nº 18, 1947. Óleo sobre lienzo. Colección Raúl Naón.

adquiría relevancia plástica (...). La exaltación de los valores del plano era la 'representación' legítima de la estética marxista" (García, 2011: 69-70).

Con menos reflexión compositiva, pero haciéndose eco del insistente planteo político que sostenían las búsquedas y que es posible leer en las publicaciones de la Asociación Arte Concreto-Invención, la poesía también trabajaba descomponiendo las partes de sus elementos y colocándolas a un mismo nivel. En efecto, la coacción ejercida sobre las palabras para desarticular el lenguaje, en el cual la estructura gramatical y la

semiosis parecen trabajar en planos diferentes pero en un mismo nivel, aislaban las palabras en cadenas de yuxtaposiciones y así también desarmaban la dualidad fondo-forma que sostiene la ilusión de representación, como un coplanal fónico:

La canoa recogió sus aldabas, y, con un golpe de paraguas desplazó sus terceras dimensiones del espacio iluminado por las intermitencias del pasto iónico. Este movimiento pentagráfico permitió que mi tonsura se manifestara en campanadas a través del ámbito de jugos ágilmente armado por las innumerables patas de otros tantos martillos neumáticos, que, a cada rotación de sus escudos atmosféricos, acrecentaban la sensación de júbilo y firmeza, dinamizando la planificación de los valores de mundo digital. Corunal intercambió su juego de dedos 27 y extendió el tajar hertziano en la esquina pulimentada, mientras vigilaba el funcionamiento de los grandes pulmones arenosos que regulaban, distribuyendo colores y ángulos, el nivel geo-aéreo de los hoteles algebraicos y de los parques rotativos.

Simón Contreras, "Dos relatos (fragmentos)", en *Asociación Arte Concreto-Invención. Suplemento poesía*, 1946.

Presentado como el fragmento de un relato de Simón Contreras, seudónimo de Juan Carlos La Madrid, este texto utiliza términos vinculados a la ciencia y a la técnica de manera caótica y acumulativa, únicamente organizados por una estructura gramatical que parece ir en paralelo del sentido. El uso del pretérito indefinido genera un efecto de

relato, cuyo explicitado carácter fragmentario no alcanza para justificar su desagregación, porque se desbarata en el mismo momento en que la semiosis hace estallar la lógica del lenguaje. Por lo tanto, no se trata exactamente de una tematización de la técnica: aunque describe un paisaje tecnológico (“espacio iluminado por las intermitencias del pasto iónico”; “el tajamar hertziano en la esquina pulimentada”; “hoteles algebraicos y parques rotativos”), al romper no ya con la expectativa del lector, sino con cualquier probabilidad de sostener un discurso lógico, altera el lenguaje en su propio mecanismo y lo presenta como una máquina descompuesta que al desarmarla y volver a montar sus partes no encajan y deja las piezas al descubierto.

Algo similar ocurre en algunos pasajes de los poemas de Edgar Bayley que aparecen en el cuaderno *invención 2*.²² A modo de ejemplo:

(...)
Toma esta copa en el borde del semáforo
al tiempo que el autogiro graba la leyenda del teatro
y se desbandan los relativos pendones de tu falda
Esta tarde vuelve el recuerdo sin pantalla
mientras la lámpara cava el cañón libertador
los besos alimentan las calderas
la lucha urge los muros escaldados
y las caderas levantan los ánimos afligidos
En las soledades de los domingos se abren contadores
que desconectan las pipas de las literas ochavales
y los besos que el alcohol ondula en los estrados
Orador bendito a quien persigue el caudal:
Agradezco tu enorme voluta de conchillas carburantes.

Edgar Bayley, “Con la mirada”, *invención 2*, invention, Buenos Aires, 1945.

“Semáforo”, “autogiro”, “pantalla”, “lámpara”, “calderas”, “carburantes” se mezclan con “pendones”, “cañón”, “besos”, “muros escaldados”, “ánimos afligidos”, “literas ochavales”, “conchillas”, en una profusión léxica enorme que no arma jerarquías entre términos de distinta procedencia y hace trizas los campos semánticos.

²² Los cuadernos *invención* fueron publicados en 1945, cuando todavía no se había producido la ruptura definitiva con los integrantes del grupo Madí. El cuaderno *invención 1* incluyó textos de Gyula Kosice y el segundo, íntegramente con textos de Bayley. Estaba planificado un tercer número, con textos de Tomás Maldonado sobre el arte concreto, que no llegó a publicarse, probablemente, por la división del grupo.

De esta forma, la ciencia y la técnica son incorporadas en una doble modalidad: como fuente léxica y como modo de estructuración del discurso poético; no como tema, porque las palabras son piezas que el poeta desarma para darles un montaje diferente. Pero al descomponer la máquina lingüística, esta vez “liberaba a la tecnología de sus aspectos instrumentales y socavaba las nociones burguesas tanto de tecnología como progreso como de arte entendido como algo ‘natural’, ‘autónomo’ y ‘orgánico” (Huysen, 2006: 32). Con la misma operación, se desinstrumentaliza el lenguaje como mecanismo mediador de sentido, porque es una máquina que ya no funciona o que funciona de otra manera o para otros fines, lo que les permitía avanzar en el combate contra la representación y contra los modos tenidos por “literarios”.

Vale la pena destacar un ejemplo más: entre las pocas piezas narrativas que presenta el grupo invencionista, se encuentra el relato “Aracy recorta los himnos”, publicado en el cuaderno *invención 2*, que muestra la construcción de una nueva realidad. En un escenario carioca plagado de anclajes específicos –calles (avenida Beira-Mar, rua Machado de Assis, rua do Cattete), playas (Flamengo), zonas (Copacabana), bebidas (guaraná helado, batida de coco)–, Duilioto, de nacionalidad brasileña y lojimanto, lleva a cabo sus aventuras junto a Aracy, que están plagadas de artefactos extraños –arpavías, goteras rurales, pizarras sincrónicas, hule noroeste, rayos auditores, liberadores, conductos coloniales, combados, árboles de troncos luminosos de cuya esfera salen balsas del poeta Kosice–, acciones ultraístas –sacar y encender un título, llegar al valor-luz, conjugar la atmósfera, acariciar la turbina, arrojarse a los nombres–, ámbitos inverosímiles –la pequeña puerta que daba al divorcio, “cuando llegaron al piso 40 se encontraron con una larga avenida...”, “casas para abanicar”–, etc. El absurdo, que se construye, se desarma y se rearma en múltiples escenas que se

funden unas en otras, no atenta contra el desarrollo del relato que, aunque irreproducible, no pierde el hilo. Es decir, si bien las asociaciones son ilógicas, el texto mantiene la forma narrativa, que a su vez explota un humor corrosivo que se sostiene a partir de una dislocación profunda no solo de los acontecimientos narrados –como en el teatro del absurdo o las novelas de Raymond Queneau–, sino además con un trabajo disparatado sobre el lenguaje. ¿Surrealismo? Tal vez, pero llevado al extremo a través de la razón calculadora. Las palabras se trocan entre sí para ocupar posiciones gramaticales que no les corresponden por su carga semántica. Lo que queda en evidencia entonces es la estructura narrativa al desnudo.

Este modo de producción textual no era fortuito o aislado. Incluso, era el objetivo expresado en el manifiesto que Bayley redactó específicamente para la poesía invencionista, “La batalla por la invención”, que publicó en el mismo cuaderno *invención 2*, donde especifica la articulación entre la destrucción del sentido y un nuevo arte para un nuevo mundo de nuevos hombres. Comienza por establecer las condiciones del individualismo, por las cuales cada sujeto necesita “mantener, ante el grupo al que pertenece, esa diferencia sin la cual no puede concebir su vida. Ser diferente es así lo más valioso”. Pero esa diferencia perseguida no implica otra cosa que la búsqueda del juicio ajeno, por eso el artista individualista busca transmutar la obra de arte en signo, aun cuando “los actos vitales como las obras de arte, en cuanto experiencias prácticas, no pueden ser reemplazados por ningún signo...”.²³ Sin embargo, en su actualidad, la “comunidad” de los hombres sustituye a la diferencia y la invención concreta, en consecuencia, reemplaza al arte figurativo. Pero, ¿por qué la invención concreta, con su aniquilación de la semiosis, contribuiría a establecer una relación más dinámica y

²³ Bayley, Edgar. 1945. “La batalla por la invención”. En *invención 2*. invention, Buenos Aires, s.p.

directa entre las personas? ¿Por qué para Bayley la expresión es el tipo poético que le corresponde a la separación y la invención, a la comunión?

Porque el lenguaje expresivo, que es signo de otra cosa, se constituye como mediación y es esa mediación la que separa los individuos. Un lenguaje sin semiosis, que no se pretende en el lugar de nada, sino únicamente en el lugar de sí mismo, genera para Bayley una relación directa del hombre con el objeto poético, de modo que el poema no se trasunta en una expresión y la consecuente exaltación de la individualidad del poeta. El lenguaje constituye así nuevas realidades y por eso es acción en sí mismo que genera vivencias, las vivencias de la escritura y la lectura. En términos de Foucault (2002b), el invencionismo intentaría no restituir el vínculo entre palabras y cosas, algo que resultaría imposible, sino descomponer el lenguaje para reducirlo a su existencia elemental de cosa que, como cualquier otra, tiene vínculos con la realidad. Y en tanto que quita la significación a lo poético, la invención evita que la poesía se convierta en una expresión individual que exalte la diferencia del sujeto respecto de sus semejantes, con lo cual rehúye “el resentimiento y la vanidad”, porque la poesía así se experimenta y “la vivencia, en cualquiera de sus formas, tiene la recompensa en sí misma; el reemplazo de una vivencia por cualquier otro tipo de realidad es imposible, y los intentos para conseguirlo sólo conducen al debilitamiento de la vivencia o, bien, a su completa anulación”.²⁴ La experiencia poética se vive tanto receptivamente en el lector como en la producción del poema. Pero hay un efecto adicional: el lenguaje trabajado de ese modo, al resistirse a cualquier asignación de sentido, se mantenía a salvo de cualquier apropiación hegemónica, en una época en que los discursos preeminentes del peronismo y de la aristocracia criolla tendían a subsumir bajo su ala cualquier

²⁴ *Ibid.*

manifestación (véase el capítulo 2). La máquina poética invencionista era así artefacto de resistencia.

En su objetivo de desarticular la representación el invencionismo tomaba como unidad de sentido poético la metáfora y procuraba colocar en su lugar la imagen vanguardista, una metáfora a contrapelo que descompone los términos de la comparación al vincular elementos que no guardan una relación lógica, y así elimina el componente subjetivo-expresivo de la metáfora. El recurso no era original; Huidobro y muchos otros poetas vanguardistas lo habían usado con mayor o menor radicalidad.²⁵

Juan Jacobo Bajarlía explicaba la diferencia entre ambas figuras:

“Si la poesía antigua descansaba sobre la metáfora (el conocimiento de un término desconocido por otro que se describía), la poesía de vanguardia lo hacía sobre la imagen (el conocimiento de un término desconocido por otro que se inventaba y no se describía).

La metáfora (...) realizaba un conocimiento lineal a través del lenguaje. Formaba parte de una estructura de *simbología paratáctica*: con símbolos proyectados según una concepción primitiva (no primitivista) que hallaba el equilibrio en la ordenación sintáctica de una gramática convencional. En ningún momento quebrantaba las reglas. (...) La fuerza del poeta antiguo consistía, por tanto, en simular el quebranto de la gramática. (...)

La imagen, en cambio, es una dimensión emocional de la invención servida como objeto estético. Quebranta la gramática y el lenguaje lineal. Pero al quebrantar la gramática, la reelabora y la codifica dialécticamente avanzando sobre lo desconocido y maravilloso”. (Bajarlía, 1964: 56-57).

Ambas figuras son para Bajarlía formas de conocimiento y no de expresión. La imagen incorpora lo extraño o lo oculto –como típicamente ocurre en el surrealismo–; pero dado que “inventar es una actividad de la conciencia práctica”²⁶ la imagen invencionista en particular introduce una singularidad que tiene una vez más a la técnica como base constitutiva: la *proyectización*. La ruptura de la correspondencia entre gramática y semántica no son aleatorios como en el surrealismo, sino el producto de una

²⁵ Los concreto-invencionistas continuaban reconociendo abiertamente que a causa de su pertenencia epocal la vanguardia ya constituía una tradición para enrolarse: “Hemos escrito antes que alentábamos la esperanza de contribuir, con nuestro arte, a la revolución de nuestra época. El propósito no es nuevo. Otros escritores y artistas nos han precedido. Nos referimos no sólo a los que han hecho del arte llamado ‘social’ su preocupación mayor, sino también a los que, utilizando técnicas estéticas diferentes de las sancionadas por la burguesía, pugnaron por crear las bases de un arte nuevo, acorde con la transformación social que se avecina” (“Nuestra militancia”, en *Arte Concreto Invención*, nº1, agosto de 1946: 2).

²⁶ Hlito, Alfredo. 1946. “Representación e invención” (*Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*, nº 2, diciembre de 1946).

planificación medida del poeta. Así como el artista plástico, el arquitecto y el diseñador planifican un proyecto para su posterior construcción, igualmente el poeta concibe racionalmente la dislocación y sus objetivos. La poesía invencionista procura deconstruir así la función simbólica del lenguaje, mediante la creación de objetos lingüísticos que irrumpen en la cotidianidad produciendo una disrupción con fines políticos:

“La creación de nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia, es nuestro objetivo estético esencial, que reviste, por tanto, un carácter eminentemente político. La nueva obra se dirige hacia la formación de una nueva conciencia estética popular, pasible de ser lograda solamente en la base de la presencia de un arte despojado del individualismo reaccionario.

(...) Un panfleto no se convertirá en poema porque se le provea de ritmo más o menos musical y se le salpique de algunas palabras postizas. La actitud revolucionaria del poeta ha de concretarse con aportes estéticos inéditos de búsqueda y acción inventivos”.

Simón Contreras. 1946. “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta”, *Revista Arte Concreto*, nº1, agosto: 4.

En síntesis, la imagen invencionista pretendía acabar con la función mediadora del lenguaje al exponer sus componentes, evitar la función simbólica y activar la función política directa, es decir, contribuir a la revolución. Ese objetivo implicaba a su vez una elaboración consciente del mecanismo lingüístico, una especialización que estaba contenida en su ideal de pureza, que no estaba vinculado a nociones esteticistas, sino con un arte volcado sobre su propia especificidad:

“E inventarlo [el objeto estético] significaba tener conciencia de la especificidad del arte. Y esto debía suceder por una *ley de vertebración* cuya dinámica está basada en la acumulación de los elementos autónomos que concurren en el proceso estético. Y esta ley, a su vez, en tanto indica el cambio de una estructura en otra, condiciona la obra de creación a cierta historicidad de la que no podrá evadirse no siendo para realizar una obra fuera del arte” (Bajarlía, 1957: 47-48).

Los objetos estéticos tenían funcionalidad política porque exponían la reflexión sobre los medios de producción y los materiales, algo que sólo era posible en tal estadio de la historia y que a la vez era una exigencia de los tiempos en su trayecto teleológico hacia la revolución. Este objetivismo borraba de manera racional y bajo el modelo científico el subjetivismo como expresión de la individualidad a favor de un universalismo

humanista manifestado en la capacidad inventiva del hombre y en el mayor ecumenismo de los objetos artísticos, algo que cobraba más sentido desde el punto de vista de la producción que de la recepción de la obra: “Humanista es quien juzga al hombre capaz de inventar, de revolucionar”.²⁷

4.3 + humano + vanguardia + tango = nueva conciencia estética popular

Hombre sumado (1958)²⁸ es el título de la antología que reúne los poemas de Juan Carlos La Madrid desde principios de los años cuarenta hasta pisar los sesenta. Y es precisamente una suma de poesía diversa que integra una humanidad que no es personal, sino compuesta: un conjunto heterogéneo donde patria, campo, ciudad, folklore, tango, vanguardia, épica histórica y experiencia de vida se reúnen. Cada poema está dedicado a uno o varios amigos, en referencia a sucesos o sentimientos compartidos, a una época en común. Es que las lucubraciones teóricas invencionistas, que buscaban el modo de estrechar lazos entre los hombres y abolir las causas de las diferencias individualistas, no se elaboraban en un cenáculo intelectual de indagaciones especulativas, sino en divertidas y extensas veladas de amigos y tango, donde se ejercía de hecho esa comunión, esa adición de humanidades.²⁹

²⁷ Maldonado, Tomás. 1946. “Sobre humanismo” (*Boletín de Arte Concreto Invención*, 1946: 6). Esta defensa del arte concreto como humanismo obedecía a las acusaciones que se le había hecho al arte abstracto desde el fascismo y también desde la izquierda comunista soviética de ser un arte “deshumanizado”.

²⁸ Esta antología ganó el Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires y fue destacado con la Faja de Honor de la SADE en 1959.

²⁹ Mara La Madrid, hija del poeta, recuerda de su infancia esas veladas en la casa de sus padres en Ciudad Jardín: “Los primeros amigos que recuerdo en Palomar son Edgar [Bayley], Juan Jacobo Bajaría, Miguel Ángel Esperoni, Jorge Souza, Enrique Molina, mis tíos, los Pierri. Luego Raúl González Tuñón que vivió un tiempo con nosotros, Lidy Prati, Juan Del Prete, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Jaime Dávalos, Aguirre, Móbili, Urondo, Carlos Astrada, Rodolfo Alonso, Juan Carlos Paz, músico; Ramiro de Casasbellas, Mario Trejo, Jitrik, Álvaro Yunque, su hermano Alcides Gandolfi Herrero. Los músicos, el

Probablemente, haya sido La Madrid quien advirtió que era el tango el elemento que podría aportar esa conciencia estética popular al invencionismo y que era el ejercicio de la experimentación vanguardista lo que podía contribuir a terminar con el *grupo*³⁰ al pueblo “[d]el farolito, el bulincito, la cortada y el chan-chan” (Selles, 1987). Es decir, se dio cuenta de la potencialidad del lenguaje de la canción ciudadana, más allá de su pintoresquismo, como recorte cabal del habla porteña, para vincular las imágenes invencionistas con la vivencia cotidiana, porque esos términos, reducidos a palabras-objeto sin significación, remitían directamente por su sonido a la experiencia corriente. También observó la capacidad del lenguaje universal de la vanguardia para abrir esa cotidianeidad hacia nuevas capacidades de manifestación, desplazando del tango las expresiones populares que habían perdido sentido a causa de su repetición. En sus palabras, se trataba de crear “nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia”,³¹ para lo cual utilizaba el mismo material que provenía del habla común.

Este poeta nacido en el barrio de Flores en 1910 le llevaba aproximadamente una década al resto de los integrantes de la Asociación, pero además en esos años adicionales había reunido experiencia significativa: para 1945 ya acumulaba dos condenas en la cárcel y una estadía desahogada en los confines de Patagonia; había sido matón en las elecciones entre conservadores e yrigoyenistas, y también en los garitos de juego clandestino. En su segunda condena compartió celda con el escritor galaico-argentino José González Carbalho; salió de la cárcel poeta y comunista. Su origen de clase también lo diferenciaba de sus compañeros: noveno hijo de criollos venidos a

tango, llegarán más tarde, aunque es obvio que siempre estuvo ahí: Piazzolla, Julio de Caro, Juan Carlos Cobián, Alfredo Gobbi, Argentino Galván, Hugo Baralis, Chupita Stamponi”. En entrevista personal.

³⁰ En lunfardo, mentira, engaño.

³¹ Contreras, Simón. 1946. “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta”, *Revista Arte Concreto*, n°1, agosto: 4.

menos,³² sin esperanza de educación alguna, creció en el desamparo de la pobreza, la muerte de su padre, la calle y la milonga; luego, se casó con Elda Daltoe, hija del escritor y pintor anarquista Juan José Daltoe.³³ Al momento de unirse a los invencionistas, sus producciones poéticas no se ajustaban precisamente a la vanguardia, según él mismo explica:

“La gran aventura de los poetas es aquella que irremisiblemente avalan los pueblos. Mis últimos poemas han sido compuestos sobre temas de la acción contra la dictadura y destinados a incitar a la lucha cívica. Su condición ideológica de agitación y propaganda requería una estructura rítmica y épica que actuara sobre el pulso de la sangre, como el sonido del tambor en los espectáculos marciales. Simultáneamente, en mi carácter de integrante de la Asociación Arte Concreto-Invencción, he trabajado en un arte de invención no figurativo, opuesto a la sociedad capitalista decadente y fruto de su saturación individualista”.

Simón Contreras. 1946. “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta”, *Revista Arte Concreto*, nº 1, agosto: 4.

Los poemas rítmicos y épicos a los que se refiere aquí habían sido publicados en el periódico *Orientación. Órgano oficial del Partido Comunista* entre 1945 y 1948, caracterizados por un lenguaje claro y plenamente significativo, de verso libre, pero que alternan estrofas de versos breves y largos, simulando la combinación de estrofas de arte mayor y arte menor de la métrica castellana. Las temáticas no varían demasiado en el arco político, entre el canto a la ciudad de Buenos Aires, con el trasfondo del peronismo, hasta la Segunda Guerra Mundial y el nazismo, o la situación de la España

³² La Madrid se reconocía parte de un linaje criollo heroico. Afirmaba que su abuelo paterno era primo del general Gregorio Aráoz de La Madrid (n. 1795) –de allí que uno de sus seudónimos fuera Juan Carlos Aráoz de La Madrid– y su abuela materna, sobrina del general José María Paz (n. 1791). Pero como argumenta Selles (1987) el cálculo de las edades de las generaciones hace incierto el dato.

³³ La historia post-invencionista de La Madrid no es menos interesante. A pesar de su anterior militancia comunista, entre 1952 y 1953, durante el segundo gobierno de Perón fue secretario de la Comisión Nacional de Cultura, bajo la dirección de Ignacio Pirovano–amigo de Tomás Maldonado–. Además se vinculó con figuras del tango: Piazzola, Francini, Stamponi, los hermanos Expósito, etc. Fue dirigente de la SADE, entrenador de boxeadores en la Federación Argentina de Box y miembro de la Academia Argentina del Lunfardo. Escribió las letras de los tangos “Caín y Abel” con música de Julio De Caro, “Desconocida” con música de Vicente Pantera, y “Fugitiva” y “Rosa Río” de Piazzola, entre otros. Fue un impulsor de lo que se conoce como la vanguardia del tango. En 1962 planificaba un espectáculo teatral con guión propio, música de Piazzola y escenografía de Jorge Souza, que no llegó a realizarse. Murió el 16 de agosto de 1985, ciego y sin fortuna.

franquista. Por ejemplo, luego de manifestarse sobre la situación europea en versos libres breves, continúa:

Pero hoy quiero hablaros del frente de batalla en Buenos Aires:

Está en las librerías donde el poeta espera a sus amigos
Para fundar sobre palabras limpias un frente de emoción y militancia;
en la moza que guía la bandera en medio de las balas peronistas;
entre los estudiantes invencibles que nos marcan la línea del coraje;
en el estilo de los comunistas, mis recios camaradas infinitos
tan cerca del artista y el soldado de la mística histórica del pueblo;
(...)
y fue la magia del salmo entre las flores más hermosas que he visto en la esperanza:
entre el proletariado insobornable que hostiga al demagogo gestapista;
(...)
en I.M.P.A., donde el viento de plomo quema la luz del día
y ráfagas de azufre hitleriano emponzoñan las balas contra el pueblo
(...)

Simón Contreras, “De Buenos Aires”, en *Orientación. Órgano oficial del partido comunista*, 16 de enero de 1946.

Se trata de alusiones a hechos concretos de política nacional ligados a la política europea, nada más representativo. Pero la declaración citada anteriormente justifica la reunión de dos poéticas disímiles en un único fin político. Y es ese pulso popular aquello que este poeta no soslaya jamás como hilo vertebrador de su producción. Incluso en su efímero y significativo paso por el invencionismo, a pesar de la disposición de renunciar a la representación, no cede ante el dogma y se niega a desistir del tango como manifestación de lo popular, así como unos años más tarde reclamaría vanguardia para la canción ciudadana. En el margen derecho del “Suplemento poesía” de la revista *Asociación Arte Concreto-Invencción* (1946), se lee: “Del arte representativo neo-realista, lo único que me interesa es el tango. Simón Contreras”. Con esta declaración colocada en el marco, rescata esta expresión no solo como manifestación popular, sino como fuente de palabras-cosas para incorporar a sus poemas, tal como lo pone en práctica en esas mismas páginas:

YA NO ES APENAS EL GLACIAR DE BOLSILLO
CUANDO LA AGUJA ORDENA SU PELAMBRE
Y EL MARTILLO REEMBOLSA DANZÓMETROS DENTADOS,
YA SIN MANGO NI ADIÓS, COMO TANTO POEMA.

YA NO ES APENAS LA TARDE, NI EL ADIÓS
NI EL OLVIDO MATADOR DEL SILENCIO ELEMENTAL,
O EL PLANO QUE DEVUELVE LA RÉPLICA DEL HOMBRE
A LA ZONA DE VÉRTEBRAS LUCÍNIGAS DIALÉCTICAS.

MAVRELA ARDIÓ EN EL RIOMAR DE TANGOS
LA TARDE EN QUE ABRAZÉ SUS CARABELAS
CON MIS DOS FALOS DE NADÁR Y ÁMBAR.

ANTES ROTÓ MORDIDA DE ROMANCES
LEJANAMENTE ABISMADA POR LA DUDA
DEL SKATING SOLEMNE RECORREDOR DEL CÍRCULO.

Simón Contreras, "Poema 4". En: "Suplemento poesía", *Revista Arte Concreto*, n°1, agosto: s.p.³⁴

Este soneto de métrica maltrecha –son dos cuartetos y dos tercetos sin rima y de verso libre–, ortografía dudosa y una semiosis que se insinúa procazmente con asociaciones desconcertantes, neologismos y jerga tanguera, asociados a términos técnicos, expone una experiencia trivial y mundana: en una noche en el skating, pista donde se llevaba a cabo la milonga, distingue personajes estereotipados como “el glaciar de bolsillo”, o el flaco que se peina entre el resto de los bailarines y Mavrela, que cayó en los brazos del yo poético. Las imágenes están construidas con términos maquínicos: la aguja, junto al martillo, se convierte en la parte de algún artefacto, mientras los danzómetros, que aquí evocan bailarines autómatas, son aparatos utilizados para medir la distancia entre el durmiente de una vía suspendido –que “baila”– y su punto de apoyo. La presencia del lunfardo –pelambre, mango, riomar– y palabras repetidas una y otra vez en las letras de los tangos –adiós, tarde, olvido, ámbar– genera la atmósfera de milonga, pero el lenguaje se esfuerza por dislocar el sentido mediante su cruce con la técnica, que produce un efecto de humor prácticamente colateral. Tanto

³⁴ Mayúsculas y ortografía del original. Este poema también aparece como la quinta parte del poema titulado “Mavrela. Poema invencionista” en el apartado “Las invenciones” de *Hombre sumado* (1958).

los términos técnicos como la retórica tanguera pertenecían al habla común, a la oralidad cotidiana que ingresa al poema en combinaciones absurdas que las desnudan de significación.

La impronta tanguera también puede constatarse en el trabajo con el ritmo:

Juego a la vieja sombra que no me representa
y mi sombrilla verde del cromático olvido
intercepta los ciclos de la droga sinfónica.

(...)

¿Quién retoma el arqueo de relojantes mitos
que el rabadomante alquila a la mueca turingia?
He aquí la pregunta corsética, primera,
el botanismo que hunde sus aceros en nadie.

Este nograma de odio recorreadigrafado
me retorna de amores sobre la geografía
y recorto bahías sobre los dulces mapas
mientras urdo con trenes jubilosos recaldos.

Pero la canción
magia del angulero
es
caja botinal,
es decir, melocrática
bajo el brazo del hombre.

Y no es aquella soledad de los rombos suicidas,
(siempre los mismos rombos)
lejos aun del color conquistado
al par de la llanura y de los vinos.
Mesas pergamizadas, oleadoras,
traque traque del mazo,
hilando subibajas latigueros.

Simón Contreras, sin título, *Revista Arte Concreto*, nº1, agosto de 1946: 11.

El poema comienza con alejandrinos meritorios, clásicos, si no fuera por la profusión de palabras extravagantes e inventadas, que marcan un ritmo de dos en dos en los hemistiquios de cada verso, el cual remite al dos por cuatro –que es posible concebir rítmicamente como dos compases de dos por dos–. La regularidad del ritmo se deshace también en el aspecto visual de la penúltima estrofa que, como evocación de un estribillo, deja en evidencia la ruptura con el metro clásico, para rearmarse en la última con verso libre. Igual que en sus poemas épicos, el metro pierde la uniformidad, pero el

efecto abandona por completo la ilusión de la métrica castellana para marcar una disposición que dibuja en el blanco de la hoja, típica de la poesía de vanguardia (véase el capítulo 6).

El intento más sólido del invencionismo por asociar vanguardia y tango fue la revista *Conjugación de Buenos Aires*, con apenas dos números en 1951. Se trató de una iniciativa de Bayley y La Madrid, cuyo propósito estaba expresado en unas pocas líneas al pie de la penúltima página del número 1:

“No debe extrañar que reunamos aquí lo más directo y cotidiano con la preocupación de alcances universales. Los testimonios de una experiencia ciudadana con el pensamiento y la obra comprendidos en la vanguardia estética. Tal encuentro o conjugación es parte de nuestros planes, pues queremos superar mucha falsa antinomia y llegar a lo cierto y no aparente de una aventura colectiva”.

“De los editores”, *Conjugación de Buenos Aires*, nº1, vol. 1, enero de 1951, p.7.

La combinación no se lograría plenamente o, más bien, permanecería en un encuentro, más que en una conjugación, a pesar de que la intención de los editores equipara aquí ambos términos. Porque aunque el propósito era unir la jerga cotidiana con el lenguaje más elaborado e internacional de la vanguardia, para alcanzar el objetivo que ya reclamaban los poetas románticos de mezclar lo alto con lo bajo y así activar la potencialidad poética de la primera y la vivificación de la segunda, la publicación no hace más que yuxtaponer textos de uno y otro estilo, lo cual se percibe ya en la primera plana. En la parte superior aparece un texto narrativo de Facundo Flores –otro pseudónimo de La Madrid–, construido con lunfardo y atmósfera porteña, pero sin rastros invencionistas:

“...Fuimos reos, patos, sin porvenir, pero felices por prepotencia de pasión. De prepo, y era una de las formas oscuras de conquista de la vida, manteníamos para este futuro, este tiempo, la llama furiosa y absurda de nuestra soledad (...), entre pan criollo caliente, mate y escolaso de a chauchas con pesebreros, buscas y botones que amuraban la parada para apuntar el naipe afiebrado de nuestra adolescencia.

Éramos la contrapinta de nuestra realidad común”.

Facundo Flores, “Variaciones para un prontuario del tango”, *Conjugación de Buenos Aires*, nº1, vol. 1, enero de 1951, p.1.

En la parte inferior de la misma página, separada del otro texto por el título de la revista, una cita de Stephen Spender define una cuestión medular para la vanguardia:

“Cuando la vida cambia violentamente, la tradición, o bien se torna académica y distante de la vida, y, en consecuencia, pierde su fuerza y de este modo deja de ser tradicional, o bien se transforma y se adapta a la vida, preservando de esta manera las relaciones de la tradición con la vida –que es el más viviente e importante aspecto de una tradición. Stephen Spender, *Poetry since 1939*. London, 1948, p. 61”.

Conjugación de Buenos Aires, nº1, vol. 1, enero de 1951, p.1.

Spender no era un poeta vanguardista; su poética estuvo más bien determinada por la inquietud política, la literatura de izquierda y sus influencias fueron Rilke y García Lorca. Sin embargo, el fragmento manifiesta una cuestión central para la vanguardia y la modernidad, que además justifica la confluencia de elementos disímiles que se pretende en la revista: se trata de la tensión con la tradición que la vanguardia procura permanentemente resignificar, pero la vincula con la necesidad de vivificar el arte, es decir, de ligarlo con la praxis vital, la cual estaría dada en este caso por el lenguaje cotidiano del tango. Spender describe una coyuntura típica de la modernidad en la que el arte institucionalizado ya no responde a las condiciones de vida modificadas por el curso de la historia, tanto en los casos en que participa el arte vanguardista, como en aquellos en los cuales el cambio se da sin su intervención. La vanguardia sería entonces un catalizador posible de ese cambio estético que requieren las transformaciones históricas de la vida.

Pero la mixtura requerida para lograr el objetivo de vivificar el arte no se logra por completo en *Conjugación de Buenos Aires*. Las poesías de Bayley responden a un invencionismo de líneas más simples, esto es, la violencia sobre la semiosis se relaja un poco en relación con sus poemas de años anteriores, pero la producción de sentido continúa apoyándose en la forma:

(...)
sobre tugurios y respuestas puras
sobre las hojas y el ala de la tierra
sobre tu boca liberada de nombres
no sé más decir ni enseñar en frío
ni palpar la cortesía de los que pueden
sobre la razón y el secreto
clamar por nuevo ojos.

Edgar Bayley, "Poema", *Conjugación de Buenos Aires*, nº1, vol. 1, enero de 1951, p. 3.

La Madrid presenta un fragmento de *Rosa Buenos Aires* –otro con el mismo título se había publicado en *Orientación* en 1947–,³⁵ libro de próxima publicación según se informa en la revista, que finalmente sería parte de *Hombre sumado* (1958). El poema se titula "El tango", está dedicado a Juan Carlos Cobian, Julio De Caro, "que le puso manija al tango", Aníbal Troilo y Ástor Piazzola, y recrea la atmósfera del gotán no en sus aspectos típicos, sino en sus rasgos acallados o de "contrapinta",³⁶ como diría el poeta:

(...)
Tango,
aprendido a bailar en las veredas
cuando el barrio era de árboles,
("nacé en un barrio de magnolias y astros...")
y los tríos: violín, guitarra y fueye,
gambeteaban el ritmo de los chotis
entre el vino carlón y los marianos.

Este perfil fumado,
esta ranera,
este logi afanado,

³⁵ Contreras, Simón. 1947. "Rosa Buenos Aires (fragmentos)", *Orientación. Órgano oficial del Partido Comunista*, 26 de marzo de 1947, p. 7.

³⁶ "Contrapinta" es un término que no se encuentra en los diccionarios de lunfardo, pero que La Madrid usa en varias de sus poesías como una palabra corriente. En conversación con Roberto Selles, se ha concluido que se trata de lo contrario de la "pinta". Si esta implica la apariencia, en general falsa, la "contrapinta" serían los rasgos interiores y verdaderos.

esta temperatura de jalaifes,
me hacen garabatear la fugitiva,
desesperada forma para hallarte;
para apresarte, danza y dolor en el relantisseur
de espejo hipnotizado, Los Dopados.

(...)

Una vez, nada más, el hombre vuelve,
sobre su soledad,
el dinamismo que dramatiza cosas y lugares,
a descifrar la adolescencia
que devoraron los galápagos.

Juan Carlos La Madrid, “Rosa Buenos Aires. El tango”, *Conjugación de Buenos Aires*, nº1, vol. 1, enero de 1951, pp.4-5.

El ambiente tanguero de bajofondos juveniles, donde se baila en la calle y entre hombres de dudosa heterosexualidad (marianos), mezclado con la inmigración en los chotis y el vino carlón, donde los vivos (ranera) y los giles espabilados conforman el ambiente hipócrita (“temperatura de jalaifes”), se despoja de sus atributos típicos para exponer su costado más provocador e indecoroso, ese al que se refiere con doble sentido al efecto de la droga, de aletargamiento y alteración alucinógena (relantisseur), y al título original del tango de Cobián, “Los mareados”.³⁷ Esta franqueza no proviene necesariamente del contacto con la vanguardia; sin embargo, en la última estrofa se advierte el propósito de elevar el lenguaje, de complejizar las metáforas que podría atribuirse al paso de La Madrid por el invencionismo. Del mismo modo que la distención de la ruptura de la semiosis en la poesía de Bayley, si bien no es el resultado de la combinación con la retórica del tango, podría concederse al contacto con la canción ciudadana. Probablemente, otro hubiera sido el resultado con una duración mayor del vínculo entre el tango y el invencionismo.

³⁷ Originalmente el tango se titulaba igual que el sainete de Doblas y Weisbach, quienes aportaron la primera letra. La versión definitiva, que se conoció como “Los mareados”, tiene letra de Enrique Cadícamo, el cual no aparece en la dedicatoria de La Madrid. Años más tarde, en el nº 21 de *poesía buenos aires*, Rodolfo Alonso publicaría un poema con el mismo título del tango, en referencia a ese imaginario clandestino: “Despiadado y experto, el cuchillo sagrado bucea en la noche de odios resplandecientes // Hoy conoces las manos que nunca harán olvido. // Cólera y miedo: música prohibida. // Dueño de la ciudad es el canta al paso de los otros” (Alonso, Rodolfo, “Los mareados”, *poesía buenos aires*, nº 21, verano de 1956, p. 23).

Conjugación de Buenos Aires tuvo vida corta, según se dice, por desavenencias entre sus editores que se distanciaron y tomaron caminos propios. Para La Madrid, su paso por el invencionismo sería determinante en su aporte a la vanguardia del tango, el movimiento que renovó el género de la mano de Ástor Piazzola: “Al pueblo había que darle las mejores palabras y la mejor música. Y de ahí nace el vanguardismo. Cancelamos todo lo anterior y salimos con una cosa revolucionaria” (Selles, 1987), decía al referirse a la composición de “Fugitiva”.³⁸ Ahora bien, en relación a la revista es preciso considerar también que procuraba hacer confluir dos elementos en permanente tensión: la vanguardia y la cultura de masas (Huysen, 2006). Si de acuerdo con Huysen (2006) el arte vanguardista procuró en esa tensión problematizar “el sistema reificado de dos caras, alto versus bajo, elite versus popular, que constituye en sí mismo la expresión histórica del fracaso de la vanguardia y de la continuación del dominio burgués” (2006: 38), el invencionismo tuvo en un principio la intención de articular ambos extremos porque encontró en ellos el mismo propósito de resistencia a los discursos hegemónicos.

4.4 forma = pureza + función (+/- política)

Dicen que cuando Juan Jacobo Bajarlía se enteró de las nociones que sostenía el último grito de la vanguardia argentina corrió a detener la inminente edición de su libro *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce a las escuelas poéticas* (1946) para agregar un apartado sobre la idea de invención. El apoyo que este escritor, poeta y

³⁸ Si bien La Madrid escribió algunos tangos con Piazzola, la dupla compositiva exitosa de tango de vanguardia la conformó más tarde con Horacio Ferrer. “Balada para un loco” y “Chiquilín de Bachín” tuvieron una repercusión renovadora en cuanto a la letra bastante más fuerte que los tangos del ex invencionista, cuyo aporte igualmente merece ser revalorizado.

crítico daría al invencionismo hacia fines de la década de 1940 sería fundamental. Es que para esa época, el repliegue de las disciplinas en sus propios lenguajes se profundizaba. El viaje a Europa de Tomás Maldonado en 1948, el primero del grupo,³⁹ no sólo lo confirmó como líder del movimiento plástico al traer consigo las ultimísimas tendencias y los contactos con artistas concretos y constructivos –Richard Paul Lohse, Graeser, Loewensberg, Max Huber, Max Bill, Georges Vantongerloo, entre otros (Devalle, 2006; García, 2011)–, sino que determinó el relajamiento del aparato crítico-científico marxista dado que,⁴⁰ como se señaló anteriormente, el contacto con el PC italiano y sus debates, así como con la elaboración de los aspectos políticos que habían hecho los artistas del grupo Allianz, ocasionaron que el artista se convenciera de la necesidad del antidogmatismo y la apertura crítica tanto en arte como en política (Longoni y Lucena, 2003-2004). En su lugar, la preeminencia de la matemática como estructura pura y capacidad humana de organizar las relaciones, a partir de la cual puede conocerse la realidad objetiva (Bill, 1950) se afianzó como paradigma científico para la plástica (García, 2011).

³⁹ “El viaje que realizó a Europa en el primer semestre de 1948 fue por demás significativo, dado que estos artistas habían propuesto un aparato teórico-visual que desafiaba las conquistas vanguardistas sin haber ido a Europa en su etapa de formación y, por tanto, el suyo abrió un momento de confrontación con dichas manifestaciones. Es decir, permitía una interrelación directa con la tradición del arte moderno...” (García, 2011: 124). García (2012) señala atinadamente también que el destino de los artistas en la década de 1940 se vio alterado por la contienda bélica, razón por la cual eligieron destinos latinoamericanos. En el caso de Maldonado, el viaje se vio demorado.

⁴⁰ Es una disminución de la rigurosidad y la insistencia de este aspecto, no un alejamiento de la política. Como advierte Lucena (2011), el alejamiento de Maldonado del PC y su convicción luego del viaje a Europa de que era necesario adoptar posturas antidogmáticas que favorecieran una actitud crítica no implicaron un cambio ni un desencanto de sus convicciones, sino una modificación de la estrategia de actuación: “...la vocación política del arte concreto (...) excede ampliamente la militancia partidaria y (...) se vincula con la realización de prácticas artísticas subversivas que, sustentándose en la relativa autonomía del arte, pretenden instalar nuevas formas de relación entre el arte y la vida social” (2001: 90-91). Se habría tratado de la convicción de la necesidad de modernizar esa praxis y de considerar permanentemente su utilidad social.



Figura 4.5 Bajarlía entre artistas (evento desconocido, c. 1946). De izquierda a derecha, abajo: Alfredo Hlito, Lidy Prati, Yente, Manuel Espinosa; arriba: Oscar Núñez, Juan Jacobo Bajarlía, Enio Iommi. Fotografía inédita, gentileza Mara La Madrid.

Además, Maldonado advertía que este tipo de problemas eran compartidos de manera más cabal por las otras artes visuales y las proyectuales, como la arquitectura y el diseño, que ofrecían soluciones precisas “al problema más dramático y agudo del espíritu de nuestro tiempo, o sea, la situación del divorcio existente entre arte y vida”⁴¹, dado que permitían desarrollar “interacciones más *funcionales*”.⁴² Es que el concepto de “función” se volvió el punto de intersección donde se tensionaban marxismo y ciencia: así como la función matemática organiza la dependencia de dos factores, la función

⁴¹ Maldonado, Tomás. 1949. “El diseño y la vida social”, en *Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, nro. 2, octubre, pp. 7-8, citado en García, 2011: 128.

⁴² La cuestión de la síntesis de las artes tenía para estos artistas una doble tradición. Por un lado, el borramiento de las fronteras entre las disciplinas artísticas que había preconizado la vanguardia histórica como promotora y a la vez consecuencia de la experimentación; por el otro, era un tópico recurrente en la reciente tradición arquitectónica y del diseño: desde Art & Crafts hasta la Bauhaus, pasando por el constructivismo y De Stijl, todos favorecieron un trabajo conjunto de las áreas proyectuales, que repusiera una experiencia orgánica del quehacer artístico (Pevsner, 2000; García, 2011).

social del arte no podía verse desprendida de su modo de producción y consumo. Esto confluía en la noción de *gute Form* (buena forma) de Bill, que establecía la armonización de la tecnología de producción del objeto y su funcionalidad (Crispiani, 2001); pero en este caso se reducía la producción artística al trinomio forma-función-belleza, que desplazaba a un segundo plano el cometido político de izquierda.

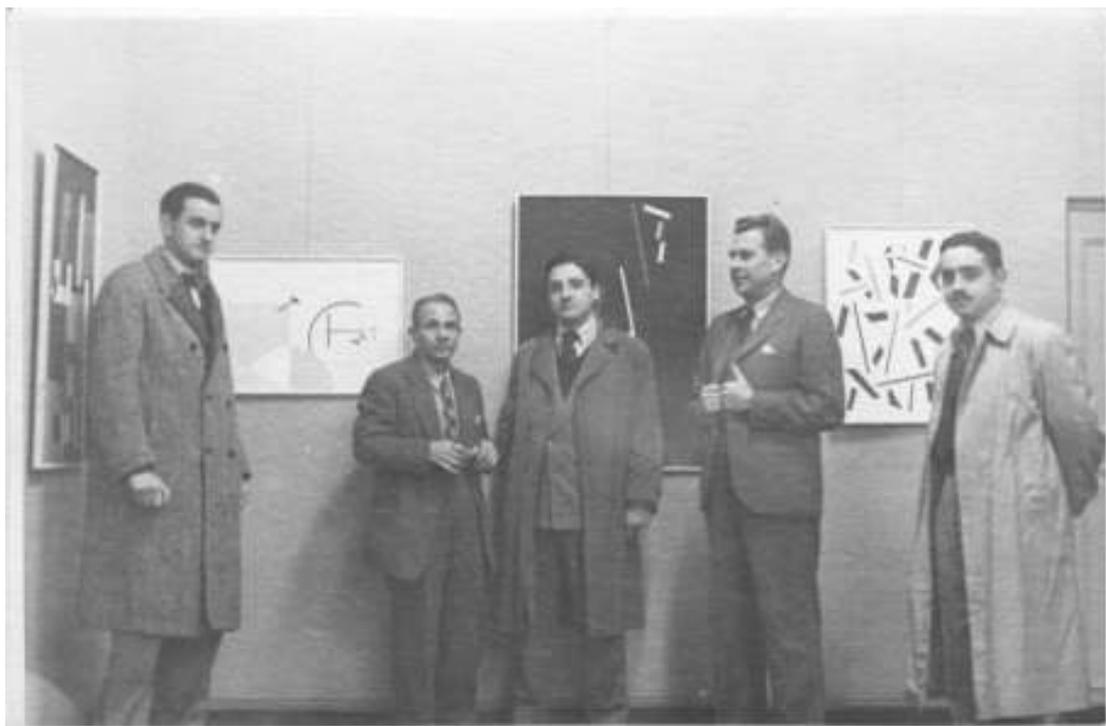


Figura 4.6 De izquierda a derecha: Tomás Maldonado, Juan del Prete, Alfredo Hlito, Juan Carlos La Madrid, Enio Iommi. Evento desconocido, c. 1946. Fotografía inédita, gentileza Mara La Madrid.

Por esos años, Maldonado había desarrollado una buena relación con Bill a partir de su viaje y su enfoque sobre el arte concreto lo influenció significativamente (Maldonado, 1955). Este vínculo sería el puntapié para su desembarco en 1954 en la Hochschule für Gestaltung (HfG) (Escuela Superior de Estudios sobre la Forma) de Ulm, Alemania, institución que pretendía revivir la Bauhaus. Para el suizo, este arte era “pura expresión de medidas y leyes armoniosas” (1955: 23), por lo que, como señala

Maldonado (1955), sería más bien un método de creación que pondría el acento sobre el carácter objetivo de la imagen final. Este tipo de concepción desplazaba en cierto modo desde su aspecto estético-científico la cuestión política de izquierda, porque la teoría de la buena forma comprendida como la “expresión armónica de la suma de todas las funciones” se refería centralmente a la función de uso y solo por añadidura a la función social. En definitiva, se producía un corrimiento de la contribución colectiva del arte hacia la utilidad de mercado.⁴³

Si bien Maldonado se había convertido en un discípulo de Bill, sus artículos publicados en *nueva visión* muestran que, aunque se relaja la retórica política radical, sus inquietudes continuaban vigentes en el proyecto modernizador (Lucena, 2011). Esta resignificación política a partir de la interpelación de la función del arte tuvo un efecto contrario en la poesía. Porque en ese estado de los avances teóricos del concretismo, resultaba difícil sostener la traductibilidad de los lenguajes artísticos y la experimentación conjunta. Además, esta levantaba sospechas de idealismo frente a la insistente pretensión de pureza y racionalismo de las artes plásticas y proyectuales: “Es urgente que volvamos a pensar todos nuestros problemas de un modo más estricto, menos literario, menos idealista”, expresaba Maldonado (1951). Es que la pregunta por la función tenía para la poesía respuestas contrarias, dado que evidentemente no podía asignársele una funcionalidad de uso.

⁴³ De hecho, las críticas que años más tarde, en la década de 1970, tuvo esta teoría al interior del diseño industrial descansaron sobre esa cuestión: “Para [Gert] Selle, la Buena Forma, antes de ser considerada una corriente teórica, debería ser pensada más bien como ‘un complejo de actitudes valorativas cuyo origen debe buscarse en las normas culturales tradicionales y en su continua publicidad’. Perteneciente, según este autor, a ‘la constelación de comercio y cultura’ (...), la Buena Forma no sería más que una de las variaciones del *styling*, en la que el valor de uso tendría (falsamente) predominio, pero en última instancia no menos tendiente a acelerar el flujo de mercancías, etc. Lo “bueno” de la forma, lo que se premiaría en los concursos de Buen Diseño, no sería su efectividad técnica y funcional, sino la capacidad competitiva y de adaptación al mercado” (Crispiani, 1995: 19; resaltado en el original).

Por otra parte, la poesía venía replegándose más y más en el proyecto concreto: en el *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención* nº 2 (1946) no se publicaron poemas ni reflexiones teóricas; tampoco está la separata a cargo de Bayley y Contreras que había aparecido en el número 1. La poesía necesitaba otro espacio, que encontró en la revista *Contemporánea* (1948) de Bajarlía. Se trataba de un proyecto interdisciplinario de difusión de las artes más modernas, que incluía a poetas surrealistas e invencionistas, a los artistas concretos y otros abstraccionistas, como también notas sobre música. El primer número se inaugura con un manifiesto de defensa contra la “reacción en el arte”, que reposicionaba la vigencia política de la estética moderna:

“Todo lo que se oponga directa o encubiertamente a la revolución en el arte está asumiendo una actitud de reacción negativa, ya que pretende detener el avance con postulados que constituyeron el patrimonio de épocas o doctrinas en los que el individuo y su arte se debatían en el dolor y la muerte... (...)

Estamos, pues, contra todas las formas de reacción en estética y por eso mismo proclamamos, como única verdad material, que sólo la invención, en sus consecuencias dialécticas, dará, de ahora en adelante, un arte neohumanista en relación con las transformaciones neodemocrático-sociales que vertebran el progreso de los pueblos”.

La dirección, “manifiesto”, *Contemporánea*. 1948. Año 1, nº 1, agosto, p.1.

Evidentemente, el foco político se había corrido también, en este caso desde el comunismo soviético a un socialismo democrático, pero sin duda estaban lejos de volcar la poesía hacia el interés de mercado. La revolución consistía ahora en sostener los avances del arte en relación con las transformaciones históricas. La reacción y su “actitud regresiva” estaban dadas por distintas conductas que el mismo manifiesto enumera para rechazar: confundir el arte puro con el arte por el arte; criticar el nuevo arte como deshumanizado para justificar la cursilería; afirmar la superación de las nuevas tendencias; defender la vigencia del clasicismo; seguir el parnasianismo o el simbolismo, desconociendo la invención aportada por el cubismo, el dadaísmo o el

surrealismo; “pretender una fundamentación geopoética respecto del Nuevo Mundo”.⁴⁴

El manifiesto expone así la oposición y la falta de aceptación que todavía padecía el arte de vanguardia, lo que justificaba además el lugar de resistencia de la revista y la reafirmación una y otra vez de los valores estéticos modernos.

El texto estaba acompañado en la primera plana por poemas de Alain Gheerbrant y René Char, y una nota sobre poesía firmada por Edgar Bayley, que no habla de pureza ni de imágenes inventadas; tampoco de objetos ni va en contra de la representación. Insiste en una resistencia política de lo poético:

“La poesía es invadida por momentos. (...) pero la resistencia existe, no lo dudemos. (...) En lucha abierta o secreta, la poesía mantiene su combate contra las curvas untuosas de la adaptación. Allá, en el resultado, más allá todavía, en las honduras de la claridad, todas las sonrisas de las multitudes, de los niños, de los jóvenes amantes, de los fusilados, siguen alimentando su reto cotidiano, su familiaridad con lo desconocido. (...) Y somos millares: hombres, cosas, palabras. Está, por ejemplo, la palabra harapos y la palabra sueño, augurio, beber. Están las llamas de la renuncia. Las pendientes adultas del lenguaje. No se puede convertir esta distancia crepitante, llena de futuro, en una proa agrícola, de encrucijada doméstica”.

Bayley, Edgar. 1948. “la poesía”, en *Contemporánea*, primera época, n°1, año1, p. 1.

Apartado por el orden matemático y por la puesta en cuestión del dogmatismo de la vanguardia,⁴⁵ lejos de radicalizar sus postulados sobre la palabra-objeto con un trabajo visual o tipográfico, como harían un lustro después los concretos brasileños, ya que estos problemas habían quedado en el campo de las disciplinas proyectuales, Bayley procuraba defender el espacio y la función de la poesía de un problema inmediato: un lenguaje poético edulcorado y a la vez fuertemente ornamentado por regionalismos artificiales o por la coyuntura (véase el capítulo 2) que se encerraba en su propia inmediatez y no permitía traspasar sus límites para plantear la resistencia discursiva que la poesía debía cumplir como función principal. Ese poder de resistencia se subrayaría, por ejemplo, en otros artículos como “muerte y sueño en paul eluard.

⁴⁴ “manifiesto”, *Contemporánea*. 1948. Año 1, n° 1, agosto, p.1.

⁴⁵ Como se verá a continuación, tanto Bayley como Maldonado a partir de 1951 advierten la ineficacia que tiene en la época la repetición de los dogmas vanguardistas cerrados.

dadá, el surrealismo y los sonsonetes”.⁴⁶ Pero uno de los aportes principales de esta revista fue que, en esa convicción y en el trabajo editorial, comenzó a constituir el grupo que después se consolidaría en *poesía buenos aires*. Efectivamente, allí se cruzaron y conocieron los jóvenes colaboradores Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili, con los más experimentados Bajarlía, La Madrid y Bayley, pero también con declarados surrealistas como Osvaldo Svanascini y Julio Llinás. También contribuyó a mantener el vínculo personal o disciplinario en la publicación de artículos y fotografías de obras de los artistas concretos, como Juan Melé y Jorge Souza.

La preocupación del mayor de los Maldonado por la función poética se había manifestado de manera temprana. Ya en la revista *Arte Concreto Invención* (1946) expresaba que “hay un desarrollo histórico de las formas poéticas, que podemos explicar con respecto a los cambios sociales y económicos, pero hay también una función de la poesía, que se ha ejercido a través de los más diversos estilos creadores, y cuyo carácter interesa definir”.⁴⁷ Esta noción terminaría de cristalizar en el texto “Realidad interna y función de la poesía”, ensayo publicado por primera vez en dos partes, que aparecieron en el número 6 del verano de 1952 y 7 del otoño del mismo año de *poesía buenos aires*. Bayley parte allí de considerar la paradoja de que es innegable que la poesía, así como otras formas artísticas, han sufrido cambios notables a lo largo del tiempo y que, sin embargo, “hay algo que permanece a través de toda esa evolución” y reconoce a las “obras raras” que alcanzan caracteres de excepción la prueba que determina la existencia de un estilo o tendencia, porque permiten precisar “si se ha dado o se da efectivamente un grupo de obras que respondan a exigencias comunes de realización” y porque dichas obras se encuentran inmersas en una tendencia estética,

⁴⁶ Bajarlía, Juan Jacobo. 1950. “muerte y sueño en paul eluard. dadá, el surrealismo y los sonsonetes”. *Contemporánea*, primera época, año 2, n° 4, agosto.

⁴⁷ Bayley, Edgar, “Sobre la invención poética”, en *Revista de Arte Concreto*, 1946.

que implica un estilo producto “de un esfuerzo colectivo realizado por muchos, antes y después que él”.⁴⁸

A partir de esa paradoja, que señala la contingencia del estilo, pretende demostrar que cierta poesía contemporánea “reúne las condiciones de existencia de estilos anteriores” y que “existe como una tendencia orgánica y en desarrollo”, aunque el poema no se inscriba directamente en ella. Sin duda, con esto relativiza la noción de ruptura de esas obras excepcionales y, en consecuencia, también la de toda vanguardia. Entonces, encuentra en la poesía una “condición permanente, que se desdobra en dos aspectos”: aquello permanente, que se encuentra en todo conjunto de versos de cierto valor poético, que denomina realidad poética, y aquello que satisface mediante la sensibilidad “ciertas necesidades humanas”, que vincula con la función que la poesía cumple en cada coyuntura. Ambos rasgos necesitan articularse para alcanzar nivel poético. La realidad interna estaría plasmada en el lenguaje poético, compuesto por palabras, que para Bayley son “excitadores de estados mentales” más que transmisores de ideas, que desatan una actividad libre del espíritu distinta en cada uno, pero de un “tono igual en todos” y que incluso subsiste en el lenguaje lógico.⁴⁹ Aquello específicamente poético estaría dado por una forma de expresión “inhabitual”, en la cual “la palabra entra en relaciones que, en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una coherencia nueva, inventiva”. Tal sería la realidad interna de la poesía. La función poética, mientras tanto, residiría en hacer que “el hombre mantuviera tensa una disposición de su espíritu, sin la cual no hubiera podido construir el mundo que le rodea, edificándose, por añadidura, a

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Bayley parece hacer referencia aquí a la noción de significado de Saussure, cuyo *Curso de lingüística general* se había publicado en Buenos Aires en 1945, dado que aclara que ese “tono” subsiste en el lenguaje lógico.

sí mismo”.⁵⁰ Se trata, en definitiva, de mantener despierta una avidez que lo lleva a ir más allá.

Esta nueva elaboración teórica de Bayley, que implica una concepción más orgánica y menos rupturista de lo poético, porque busca un elemento definitorio y persistente en el tiempo, conserva un eco de la idea de *gute Form* de Bill. En primer lugar, persiste la intención de estipular una función para la poesía. Pero fundamentalmente se advierte cuando describe el estilo de un poeta, el cual se enrola en una tendencia que “es resultante de un encuentro o conjugación crítica, entre esa vocación de enriquecimiento y plenitud vital y las condiciones objetivas de los recursos de expresión” (Bayley, 1952: 3). El enriquecimiento y la plenitud de la vida son identificados unas líneas más adelante como la función y las condiciones objetivas de los recursos expresivos implican los materiales y la técnica de la composición poética. En el estilo, es decir, la forma, confluyen función y condiciones de producción, influencia de Bill y persistencia de sus ideas de juventud. Pero Bayley introduce una cuestión que no está presente en las teorías billianas ni en otras teorías alemanas que definieron la *gute Form* (Crispiani, 1995): función poética y condiciones de producción y materiales no conviven de forma armónica, sino que establecen una tensión crítica, que en definitiva constituye tanto la novedad del estilo como el impulso de las tendencias poéticas hacia su transformación.

4.5 modernidad + revolución + forma

En 1980, Edgar Bayley declaraba en un artículo de la revista *Brasil/Cultura* que “...en lo que se refiere a la poesía en cambio, el concretismo [argentino], o al menos quienes

⁵⁰ *Ibid.*

como yo defendían esa actitud estética, nos colocábamos en una posición más abierta que nos aproximaba en mucho al surrealismo” (Bayley, 1980). Efectivamente, el invencionismo tenía una evidente influencia de la tendencia de la que procuraba distanciarse y que estaba en las antípodas de su concepción estética inicial. Esa influencia iría ganando terreno cuando, ya en la década de 1950, las producciones tardías de Eluard y Char deslumbraban a los poetas de poesía buenos aires y hasta el mismo Bayley. Era su concepción de la imagen vanguardista y su intervención sobre la superficie poética lo que valoraban. Pero la reflexión y la operación sobre la estructura del lenguaje en los primeros momentos del invencionismo, que concebía como una máquina mediadora de sentido, y su noción de estilo posterior, que incorporaba una idea de función poética, aporta singularidad a sus exploraciones y únicamente pueden vincularse con el surrealismo en términos de tensión.

Según aclara, Bayley responde en esa nota a la interpelación de la poesía concreta brasileña, que hacia los años ochenta ya era una tendencia reconocida en América Latina (Aguilar, 2003): ¿por qué el invencionismo, a pesar de haber recibido el arte concreto unos años antes que Brasil, no tuvo la natural deriva hacia la poesía visual, que en Argentina no se manifestó sino hasta las primeras publicaciones de Antonio Vigo –un artista plástico– a mediados de los sesenta? La respuesta no se agota en la vía surrealista. La rigurosidad con que artistas y poetas invencionistas adoptaron los dogmas concretos hizo que, en búsqueda de la pureza de cada lenguaje artístico, todo el trabajo visual quedara en el campo de las disciplinas proyectuales: recuérdese que una de las principales áreas del primer estudio de diseño del país, fundado por Maldonado,

era la experimentación tipográfica.⁵¹ Además, el funcionalismo la excluía —¿cuál era la función de uso de la poesía?—, lo cual generó una pronta separación de esferas en una vanguardia que redoblabla su apuesta al reconocer su propia caducidad: en sendos artículos publicados en el número 1 de la revista *nueva visión* (1951), los hermanos Maldonado-Bayley hablaban de la esterilidad de encerrarse en dogmas y programas, y que el invencionismo era un término provisorio para una tendencia que daría lugar a otras derivaciones (Bayley, 1951; Maldonado, 1951).

Esta revista, fundada y dirigida por Maldonado en 1951 y que contaba con Bayley como secretario de redacción, se enrolaba en el mismo proyecto modernizador que había tenido *Contemporánea* en el que participarían todas las artes, pero un leve giro tendría gran trascendencia para la continuidad del vínculo entre arte concreto y poesía invencionista. La relación estrecha que Maldonado tenía por esa época con Max Bill hizo que su opinión sobre el número 1 determinara los ejemplares siguientes. Un cambio drástico en el diseño gráfico, que reemplazó en la tapa los planos cuadrangulares en blanco, verde y negro, la fotografía central y la tipografía condensada de los títulos, por un plano monocromático cuyo color varía en cada número, sobre el cual se disponen algunas pocas líneas blancas y negras, con la organización de los títulos del contenido en los mismos tonos de acuerdo a su jerarquía, señala una modificación de mayor relevancia en la inscripción de sus búsquedas (García, 2011).

Mientras el número 1 llevaba el subtítulo “revista de cultura visual”, el agregado de “artes / arquitectura / diseño industrial / tipografía”, junto con la incorporación de los arquitectos Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Jorge Goldemberg y Jorge Grisetti, todos miembros de la Organización de Arquitectura Moderna (OAM), en el

⁵¹ Maldonado fundó en 1950 el primer estudio de diseño y comunicación de Argentina, junto con Alfredo Hlito y el arquitecto Carlos Méndez Mosquera (Devalle, 2006; Lucena, 2011).

comité editorial hizo que el objetivo de modernización se centrara únicamente sobre las artes proyectuales. En efecto, a diferencia del número 1, donde se publica el artículo “Las etapas de la invención poética”, a partir del número 2/3 ya no se volverá a hacer mención a la poesía. Las producciones de Bayley, a pesar de que continuaría siendo su secretario de redacción hasta el número 7 de 1955, no se publicarían allí sino en *poesía buenos aires*. La separación de las disciplinas, que tanto había aportado a la experimentación, estaba consumada.

Más que una tematización de la técnica, el invencionismo adaptó sus modos de producción a la poesía y las aplicó como una forma de apropiación y de doble desinstrumentalización, de la tecnología y del lenguaje, entendido como técnica o máquina de sentido. El objetivo era político en dos aspectos. Por un lado adscribían al progreso, fundamental en la ideología revolucionaria, porque implicaba una apropiación del futuro que los hacía más soberanos del presente (Buck Morss, 2004). El avance tecnológico, en tanto que abre el infinito de la imaginación técnica, presentifica lo que todavía no ocurrió y la vanguardia, tanto en sus objetivos estéticos como políticos, al aceptar la historicidad del arte, procura presentificar su producción (Badiou, 2005) con un efectivo asimiento del futuro, en este caso, a través de la adopción de los temas y los procedimientos técnicos. Por otro lado su intención de abolir una concepción de mediación del arte, de acabar no ya con la mimesis sino más aun con la representación, implicaba la aspiración de lograr una inmediatez en la experiencia estética, como un modo de asir lo real de forma más consciente (Badiou, 2005), que el invencionismo ensayó con el tango, aunque los resultados no fueron óptimos.

Si es cierto que el polo de la vanguardia se corrió de Europa a Estados Unidos en la segunda posguerra, con un lógico proceso de despolitización –que también es un

modo de praxis política (véase el capítulo 1)— y una transformación de los objetivos vanguardistas en mecanismos de legitimación (Huysen, 2006), habrá que agregar en este mapa a los movimientos latinoamericanos, cuya politización fue en ascenso desde ese momento hasta fines de los setenta y parecieron recorrer un camino inverso al de la vanguardia europea. El arte vanguardista ruso fue anterior a la revolución bolchevique y sus expresiones de “la vida moderna en forma y ritmos que abandonaban de manera triunfante al aparato perceptual del antiguo mundo” fueron apropiados “canalizando su energía hacia el proyecto político” (Buck Morss, 2004: 63); en América Latina, en cambio, se pensó el desarrollo artístico como impulso de la revolución, algo que se efectivizaría unos años después con la política cultural de la Revolución Cubana.

Hoy es posible advertir la esterilidad de estas búsquedas, porque el lenguaje, como la tecnología, es un mecanismo y, por lo tanto, una forma de mediación de la experiencia. Descomponer el mecanismo y su forma de conocimiento, la maquinaria, sin duda elimina el carácter instrumental, pero también suprime la función, necesariamente unida a la finalidad política y sin la cual ni el arte ni la poesía tenían para estos artistas un fin en sí mismo. Al fin y al cabo, no es necesario abolir el mecanismo para vivificar la experiencia, sino tener la conciencia de la mediación que la técnica y el arte imponen al conocimiento. Con el paso del tiempo ellos mismos lo fueron advirtiendo: la restitución de la función poética paulatinamente fue reponiendo la lógica semántica, por lo que el invencionismo fue diluyéndose y algunos de sus partidarios terminaron por vincularse con la poesía conversacional y el objetivismo, proceso que como se verá en los próximos capítulos se dio en las páginas de *poesía buenos aires*. Si se compara con las figuraciones de lo poético vigentes en los años cuarenta (véase el capítulo 2), es posible considerar que la preocupación por una poesía

pura, no en el sentido de su lirismo sino en la abolición de los ornamentos innecesarios, objetivo central del funcionalismo, así como la operación de desmantelamiento del lenguaje poético contribuyeron a generar una expresión más ajustada, y a pensar y repensar permanentemente la función social y los modos de intervención política de la poesía.

capítulo 5

a la zaga de la
vanguardia



“En un futuro, quienes estudien la historia literaria de nuestro tiempo, se sorprenderán al constatar que unos soñadores, unos poetas, hayan podido, a semejanza de los alquimistas e incluso sin el pretexto de una piedra filosofal, entregarse a indagaciones, a observaciones que los hacían objeto de burla por parte de sus contemporáneos, de los periodistas y de los pretensiosos.”.

Guillaume Apollinaire¹

Cuando Raúl Gustavo Aguirre publicó en 1979 la antología *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960). Literatura argentina de vanguardia*, sin duda intuía o tenía pleno conocimiento de que estaba rescatando su mejor obra del olvido futuro. *poesía buenos aires* había sido mucho más que una revista que respondía a una coyuntura estética o intelectual; había sido letra, voz y experiencia: *“Fue un hermoso tiempo en mi vida y, sin duda, en la vida de otros. (Hermoso no quiere decir fácil, ni feliz, ni siquiera tranquilo. Fue un tiempo de fervor, fue un tiempo de amistad, de búsqueda y de intemperie. Fue un tiempo de amor)”* (Aguirre, 1979: 11). Permitir que esos aspectos envejecieran en las hojas de una revista, cuyo amarillo refleja además de la pérdida de actualidad y el consecuente olvido, la prueba de que su contenido no había trascendido a la instancia más definitiva de la biblioteca, implicaba para Aguirre dejar caer el aura de esa experiencia. Porque las revistas culturales, como las otras, están destinadas a perder vigencia irremisiblemente y apenas unos años después de su edición, en parte, porque el impulso de publicarlas responde a la necesidad de contestar de forma rápida a

¹ “El espíritu nuevo y los poetas”. En: Apollinaire, Guillaume. 1994. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid, Visor.

cuestiones del presente, muchas de las cuales caducan y pasan a formar parte del exclusivo interés de historiadores, científicos y especialistas (Rocca, 2004).

Por lo tanto, modificar el formato y pasar al libro era una exigencia de la materialidad que de alguna forma daría a *poesía buenos aires* más posibilidades de perdurar, dado que el libro resiste mejor el paso del tiempo; aunque claro, nunca era una garantía dada la enorme cantidad de poetas que, aun con libro publicado, no habían resistido el barrido implacable del tiempo. En todo caso, era una actualización de la experiencia, devolverla al presente después de varias décadas. Para eso, Aguirre se vio obligado a hacer algunas concesiones a pedido de la editorial y a adecuar sus decisiones como editor al contexto histórico que le tocaba esta vez: quitar toda referencia política de la antología. Descartar el contenido del cuaderno *Guatemala*, editado en 1954,² en oposición al golpe de estado en ese país; prescindir de los pronunciamientos en relación a la caída del peronismo conservando distancia respecto del nuevo régimen,³ o del suelto de la declaración contra la Revolución Libertadora incluido a último momento por la premura de los acontecimientos;⁴ excluir la denuncia del encarcelamiento de Juan L. Ortiz en 1957⁵ y el orgullo de mostrar que el gran poeta preparaba una traducción para enviar a *poesía buenos aires* pudo haber sido difícil, pero no tergiversaba el espíritu de la experiencia.

² Aguirre, Raúl Gustavo, Edgar Bayley et al. 1954. *Guatemala*. Buenos Aires, Ediciones Poesía Buenos Aires.

³ Aguirre, Raúl Gustavo. 1956. "Poetas del subsuelo", *poesía buenos aires*, n° 21, verano: 3; Bayley, Edgar. 1956. "Para una libertad en vigencia", *poesía buenos aires*, n° 21, verano: 4.

⁴ "Nota de la dirección", *poesía buenos aires*, n° 24, primavera de 1956.

⁵ "Juan L. Ortiz fue detenido". 1957. *poesía buenos aires*, n° 25, otoño: 128.



Figura 5.1 Portada, *poesía buenos aires*, n° 1, primavera de 1950.

En cambio, debió ser doloroso borrar el nombre de Urondo y hacerlo desaparecer de la historia de la publicación, como si no hubiera existido o como si hubiera tenido un papel menor, aun cuando la antología asegura incluir el listado completo de sus colaboradores. Es que el recuerdo de la muerte del poeta santafecino en 1976, asesinado por la policía de Mendoza subordinada al Ejército mientras cumplía tareas en la ciudad de Guaymallén para la organización guerrillera FAR, todavía estaba vivo y la editorial no quería correr

riesgos. Pero aunque Aguirre probablemente no compartiera su elección por la alternativa de la lucha armada,⁶ quitar su nombre y sus colaboraciones suponía negar una pieza importante no solo de la revista, sino de la confraternidad que había marcado la experiencia de esos años.

poesía buenos aires había comenzado a publicarse en la primavera de 1950 y lo hizo ininterrumpidamente hasta la primavera de 1960 por iniciativa del propio Aguirre, quien fue su director durante todo el periodo, y Jorge Enrique Móbili. Participaron desde el primer momento Mario Trejo y Edgar Bayley. Posteriormente se unió un grupo de poetas jóvenes, entre quienes se encontraban, Nicolás Espiro, Wolf Roitman,

⁶ En algunas cartas dirigidas al poeta René Char, Aguirre se muestra atribulado por la creciente tensión política y social que presencia en el país y, particularmente, en Buenos Aires. Véase. Char, René y Raúl Gustavo Aguirre (2013).

Rodolfo Alonso, Alberto Vanasco, Miguel Brascó, Juan Jacobo Bajaría, Paco Urondo, entre otros. Hasta el número 24 de la primavera de 1956 salió regularmente de forma trimestral, luego espació sus ejemplares a dos por año que salieron en el otoño y el invierno de 1957, y finalmente se publicó de forma anual, con excepción del último año que tuvo dos números. El total de la revista está conformado por 30 números en un lapso de diez años.⁷ Las tiradas oscilaban entre 500 y 600 ejemplares (Aguirre, 1979: 467). A través de toda su duración no tuvo ninguna filiación institucional ni publicidad. Fue enteramente un esfuerzo de estos poetas jóvenes que, en su propósito de mantener la independencia, decidieron no incluir publicidades ni recurrir a aportes individuales. Según el testimonio de los protagonistas, en un principio se financió con reuniones que el grupo hacía en casas particulares donde cobraban entrada y consumición, y solicitaban aportes extra.⁸ Más adelante, llegó a autofinanciarse a través de las suscripciones y la comercialización en librerías especializadas de las ciudades de Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Asunción, etc.

Pero además de esos datos objetivos, *poesía buenos aires* era el documento de una intimidad de poetas y a partir de cada número sus participantes eran capaces de reconstruir la historia de cómo había llegado a publicarse tal o cual texto, de la insistencia por incorporar cierto poema, del descubrimiento de algún escritor lejano,

⁷ De acuerdo al testimonio de su viuda, Marta Aguirre, en entrevista personal. Aunque ella cree que esta idea habría sido azarosa, considerando el breve paso que Aguirre tuvo por la revista Sur en los años cuarenta, pero también dada la gravitación que la revista de Ocampo mantenía en la cultura argentina de esos años, no sería extraño pensar que Aguirre haya dado lugar a la opinión de Drieu La Rochelle que se transcribe como epígrafe del capítulo 7.

⁸ Frente a la pregunta sobre cómo se hacía la revista, responde Móbili: “Ah, era algo muy gracioso, a veces incluso delictivo... Para conseguir dinero organizábamos fiestas. Algunas fueron en el departamento donde vivían Wolf Roitman y Daniel Saidón. Me acuerdo que cobrábamos una entrada y el clericó (...) y hacíamos bailes. A los que iban llegando traídos por alguna amiga nuestra les pedíamos dinero. Yo —el proxeneta de la poesía— mandaba a alguna piba para pedir justo cuando el tipo, previa consumición de carburante, charlaba con otra chica. Quizá exagero. El que nos daba plata creía firmemente. Siempre digo que prefiero al que ignora que al mediocre; el que ignoraba tenía las puertas abiertas y ahí se producía el milagro” (“Reportaje a Jorge E. Móbili”, en Fondebrider, Freidemberg y Saimolovich, 1988-89: 14).

desconocido u olvidado, que un amigo había encontrado por azar en alguna librería estrambótica de Buenos Aires.⁹ La revista entonces era el documento de una sociabilidad literaria y de la práctica de lectura y escritura que legitimaba esa reunión de poetas. Porque si bien, como afirma Rodolfo Alonso (2009) y coinciden otros testimonios (Fondebrider, Freidemberg y Saimoilovich, 1988-1989; Luis Yadarola, en entrevista personal), los treinta números no podrían haberse corporizado sin la labor incansable y ordenada, sin la generosidad desinteresada de Aguirre, su tarea habría caído rápidamente en el vacío sin el grupo, que lograba cohesión a partir de una idea de lo poético que iba a contrapelo de las figuraciones que se tenía de la poesía por la época (véase el capítulo 2), y que por eso era un terreno fértil para la recepción, la reelaboración y la disipación del invencionismo.

Efectivamente, una vez producida la separación de plástica y poesía, el invencionismo encontró en *poesía buenos aires* no sólo un espacio para la difusión de sus teorías y experimentaciones como había sido *Contemporánea* entre 1948 y 1950,¹⁰ sino un grupo de jóvenes interesados en la vanguardia y ávidos por poner en práctica y discutir sus supuestos. De ese modo, pasaba de una legitimidad dada por la interdisciplinariedad, por el sustento que brindaba otro arte con el que podía equipararse, a una autorización ofrecida por la práctica colectiva. Porque si bien esta poética había captado la necesidad de que el poema hablara otro idioma que los discursos dominantes –Bayley sabía que la poesía necesita siempre escaparse del dominio para mantenerse viva–, no había logrado propagar sus fundamentos ni sus

⁹ Cuenta Rodolfo Alonso en el “Prólogo” a su antología: “...fue también el caso de Macedonio Fernández, otro gran desconocido por entonces, a quien propuse incluir en el último número de la revista después de haber descubierto en librerías de viejo su único libro del género: *Poemas 3*, ¡inédito post mortem, editado en México y prologado por un paraguayo!” (Alonso, 2009: 12).

¹⁰ La primera época de *Contemporánea* tuvo cuatro números en ese lapso; luego hubo una segunda época, cuya secretaría de redacción estaba a cargo de Alberto Vanasco, Jorge Carrol y Miguel Brascó, todos miembros jóvenes de poesía buenos aires, que tuvo dos números entre el otoño de 1956 y octubre de 1957 (véase el capítulo 4).

prácticas, y de ese modo, sus objetivos quedaban truncos. Además, el mayor de los Maldonado era testigo de cómo la práctica de grupo había impulsado y estaba logrando instalar el arte concreto como un lenguaje plástico autorizado: aunque alrededor de 1950 todavía faltaba un trecho para consolidar la tendencia, el reconocimiento de los artistas europeos, el proyecto de *nueva visión*, la apertura hacia las artes proyectuales y la presencia de más artistas que se sumaban a la propuesta hacía ver un futuro promisorio (García, 2011). En poesía, en cambio, la perseverancia teórica de Bayley, el impulso inconstante de La Madrid y el fervor de Bajarlía no alcanzaban para instalar el lenguaje. Los jóvenes entusiastas de la nueva revista parecían dar la oportunidad de propagarlo.

El grupo era entonces una segunda instancia en el derrotero del invencionismo, porque si en su etapa anterior había primado la experimentación con los materiales que permitió desarmar el lenguaje anquilosado de las retóricas hegemónicas en sus propias producciones (véase los capítulos 2, 3 y 4), en este segundo momento el conjunto otorgaba el “refugio cálido” de la comunidad (Bauman, 2003) y la “caja de resonancia” que bridaba la práctica de varios, único modo que tiene una poética vanguardista para propagarse y perdurar. Si la vanguardia pone a prueba lo que se considera arte en una época dada (Bürger, 2000), solamente puede hacerlo porque hay una instancia que, basada en su carácter grupal, valida eso que no es considerado artístico por las instancias tradicionales de legitimación, esto es, autoriza el discurso en el acuerdo colectivo. La aceptación de la experimentación individual sería improbable o tendría resistencia y una mayor probabilidad de disiparse, a causa de su alta falibilidad y su carácter provisorio. El grupo funcionaba como garante hacia afuera y hacia su interior, convalidaba prácticas.

Por eso, la decisión de no presentarse a concursos y de no publicar publicidad en la revista respondía a la misma intención de cerrar el círculo y no someterse a otras instancias de autorización. Era ese repliegue del público que Urondo (2009) criticaría más tarde (véase los capítulos 1 y 6) y que Jitrik (1963) justificó como un momento de reconsideración de la poesía (véase el capítulo 1). La pertenencia a un umbral de época (Jauss, 2004) hizo que esta vanguardia convocara a la congregación y al apartamiento, porque era el modo en que podía reelaborar el lenguaje en que sus integrantes se habían formado. Aunque muchos conocieran y admiraran las producciones vanguardistas de los años veinte, la poesía que habían leído desde la escuela y, en algunos casos, la que habían escrito hacía poco tiempo respondía al ideal clásico (véase el capítulo 2).¹¹ Era necesario desandar camino para abrir el nuevo. Esa fue la coyuntura a la que respondió *poesía buenos aires*, la de consolidar para la poesía un lenguaje propio, que no respondiera a las retóricas apropiadas por los discursos dominantes, que le restituyera el pie de alerta y la capacidad de resistencia que permite a la poesía alcanzar el impulso transformador que la lleva a apostrofar el umbral de época en el que se inscribe (Jauss, 2004). Es decir, la conciencia o la intuición de estar viviendo un momento de transición de lo antiguo a lo nuevo constituía la coyuntura que exigía un lenguaje que se escapara de la circunstancia discursiva con el propósito de señalar o dejar el rastro de esa transición para las futuras derivas.

La coyuntura había cambiado varias veces desde el final de *poesía buenos aires* y se seguiría modificando con el curso de la historia, por eso era necesario dejar a salvo

¹¹ El primer libro de Aguirre, *El tiempo de la rosa* (1945), corresponde a la poética neorromántica en la que se había formado; también había publicado poemas en *Sur*. Como se indica más adelante en este capítulo, Mario Trejo y Alberto Vanasco habían editado con anterioridad “sonetos de forma clásica y contenido heterodoxo”, que no respondían exactamente al ideal clásico, pero mantenían las formas, justamente, aquello contra lo que acomete la vanguardia.

el documento. Como editor de experiencia,¹² Aguirre sabía que la lectura está determinada por el soporte del texto (Cavallo y Chartier, 1998) y que el esfuerzo que habían hecho en la segunda época de la revista, a partir del número 22, para que cada poema apareciera solo en la hoja y así respetar el sentido del blanco (véase el capítulo 6) y del dibujo de los versos, se perdía en el afán de aprovechar el espacio del libro y de publicar la mayor cantidad posible de textos a un costo razonable. También era consciente de que la ordenación temática y por autor, que demostraba la abundancia de poetas que la publicación había logrado reunir, rompía con las series casi aleatorias a veces producto de la prisa por cerrar la edición, a veces por el entusiasmo que generaban ciertos poemas que los amigos aportaban en las charlas del Palacio do Café que definían cada número. El libro, en definitiva, dejaba fuera la vida condensada en esas páginas, pero su papel resistente y las tapas más gruesas que protegen sus hojas permitía la supervivencia que la revista, de confección más precaria, concebida como un objeto de descarte, dejaría desvanecer junto con su actualidad. En todo caso, el tiempo de *poesía buenos aires* ya había finalizado y el libro sería un sepulcro digno donde recordar la experiencia agotada.¹³

¹² Además de *poesía buenos aires*, Aguirre dirigió los sellos Ediciones Poesía Buenos Aires y Altamar; este último junto a Rubén Vela. También compiló, tradujo y editó la antología *Poetas franceses contemporáneos (de Baudelaire a nuestros días)* (Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1974) y una selección de poemas de René Char (Buenos Aires, Ediciones del Mediodía), entre otras publicaciones.

¹³ “La revista descubre, polemiza; el escritor de revistas anticipa, es el guerrillero madrugador, el ‘pionner’ que zapa terrenos intactos. La revista es vitrina y es cartel. El libro ya es en cierto modo, un ataúd, quizás más duradero y más perfecto, pero menos jugoso y vital” (Guillermo de Torre, citado en Salvador, 1962:92-93). Esta misma distinción subyace a las ideas de Beatriz Sarlo (Jitrik, Rosa y Sarlo, 1993: XII) y Pablo Rocca (2004), por citar algunos ejemplos.

A la zaga de la vanguardia

Entonces, quitó el nombre de Urondo, pero dejó un rastro de la letra impresa en las miniaturas de las portadas que reproduce la antología en sus últimas páginas (véanse as figuras 5.2 y 5.3). Lo borró sin convicción, o con la auténtica intención de dejar una huella que indicara la ausencia. Pudo haber seleccionado para reproducir tapas donde el nombre comprometedor no apareciera o utilizar una goma más potente; sin embargo el garabato insiste en aparecer como el fantasma de un nombre que vuelve y revuelve para invocar las intermitencias de la vida.



Figura 5.2 Portada, *poesía buenos aires*, n° 27, primavera de 1958.

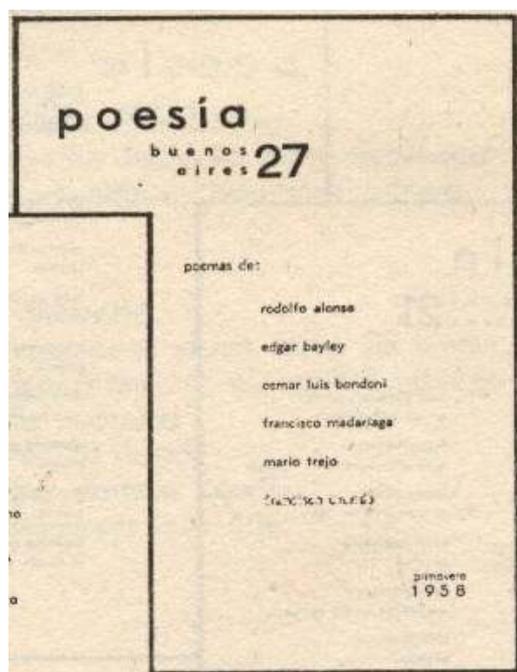


Figura 5.3 Miniatura de la portada de *poesía buenos aires* n° 27 (Aguirre, 1979).

5.1 Robo y traición: las silenciosas pautas comunitarias

“Este Aguirre es milagroso, ¿cómo habrá hecho para encontrar 40 poetas en Buenos Aires?”,¹⁴ comentaba Gironde a la salida de un evento titulado “Presentación de la Nueva Poesía Argentina: la generación última” en el teatro Florencio Sánchez, un espacio en la esquina de Sánchez de Loria y Humberto I, que había fundado en 1940 un grupo socialista de teatro experimental. La presentación se realizaba un año después del número 13-14 de *poesía buenos aires*, que reunía una antología de la última poesía y a dos años de la *Antología de una poesía nueva* (1952).¹⁵ La recurrencia de la novedad respondía a la típica devoción vanguardista, pero también a la intención de fundar un círculo propio. El comentario de Gironde puede interpretarse en dos sentidos. En primer lugar, como una ironía: difícilmente hubiera en la ciudad tantos poetas en su acepción cabal, esto es, capaces de mover y conmover, de trascender la inmanencia. Pero en otro sentido, el milagro de Aguirre era patente: había allí 40 autores a quienes atribuir un poema, así como un conjunto de amigos y lectores capaces de interesarse por ellos. Ahora bien, el grupo inicial de poesía buenos aires era exiguo y, sin embargo, resultaba evidente que se había multiplicado considerablemente en pocos años. ¿Cómo había sido posible?

Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili se habían conocido en la redacción de *Contemporánea* (véase el capítulo 4) y allí habían elaborado el proyecto de una revista de vanguardia, pero esta vez, únicamente de poesía. Pronto lograron la

¹⁴ En “Gironde” (Uronde, 2009: 85-100).

¹⁵ La antología de 1952 incluyó poetas del grupo solamente y, de hecho, el prólogo de Aguirre reafirma la postura invencionista: Juan Carlos La Madrid, Edgar Bayley, Mario Trejo, Omar Rubén Aracama, Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Enrique Móbili, Nicolás Espiro y Wolf Roitman (Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1952. *Antología de una poesía nueva*. Buenos Aires, Ediciones Poesía Buenos Aires). Como se verá, la selección de 1954 que recoge la revista es más amplia e incluye poetas surrealistas, madí e independientes con una exposición razonada de sus poéticas.

colaboración de Mario Trejo, también compañero en la publicación de Bajaría.¹⁶ Más difícil era la contribución de Edgar Bayley y Juan Carlos La Madrid, poetas que los aventajaban por varios años en el ejercicio vanguardista y que infundían respeto. Sin embargo, Aguirre y Móbili se las arreglaban para conseguir sus objetivos, incluso sin permiso:

“Antes de publicar el primer número ya habíamos seleccionado a los poetas que queríamos publicar e incluso, sin que ellos mismos lo supieran, los poemas elegidos. Pero surgió un problema: queríamos publicar unos poemas de Juan Carlos Lamadrid [sic] que no teníamos. Lamadrid nos infundía respeto —éramos muy jóvenes— y nosotros queríamos un bellissimo original dedicado a Buenos Aires que él tenía. ‘Che, es difícil’, me dijo Aguirre. Después se disiparon nuestros temores, pero en ese momento estábamos intimidados y, además, sabíamos que Lamadrid era aficionado al box. ‘Esto va a haber que dirimirlo en una cantina’, le dije a Aguirre. Y fuimos. En la cantina le dimos vino y lo dejamos hablar del boxeador Justo Suárez, ‘Torito’. ‘Dale más vino’, le decía yo a Aguirre. Aguirre era un tipo pulcro, medido, coherente y yo, serio, le decía: ‘Dale más vino’. En un momento, notando los originales debajo del sobretodo de pelo de camello que tenía Lamadrid, Aguirre me dijo por lo bajo: ‘Los poemas’. Pasaba el tiempo y Aguirre se ponía cada vez más nervioso y Lamadrid [sic] hablaba y hablaba. Entonces le dije a Aguirre: ‘Afanáselos’. Aguirre se puso blanco como un papel. Y nos afanamos los poemas. Al otro día se armó un lío bárbaro del que se enteró todo Buenos Aires. Lamadrid decía: ‘Me mamaron en una cantina y me afanaron el libro’. Claro, lo citamos y cuando publicamos los poemas le gustó. Cada poeta respiraba en una página grande, con tipografía que alentaba la lectura”.

“Reportaje a Jorge Enrique Móbili”, en Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich, 1988-1989: 14.

Este robo no implicó dinero ni plagio, dado que el poema fue publicado en el número 1 de la revista con el pseudónimo Juan Carlos Aráoz de Lamadrid, aquel que el poeta usaba para el tipo de texto que hablaba de lo nacional, de la tierra y del origen. No obstante, esa ratería traviesa de chicos implicó fundar la revista a partir de una autorización fraudulenta: si los nombres de La Madrid y Bayley eran los que necesitaban para legitimar una poética de vanguardia, eran vanguardistas apócrifos o por apropiación. Además, el robo del poema implicaba la perseverancia y la sensación de aventura, por haber hecho algo casi ilícito. Ambas impresiones perdurarían en el

¹⁶ Luego de fundar el HIGO Club con Alberto Vanasco, un proyecto interdisciplinario que organizaba exposiciones de artes plásticas y lecturas de poemas, las cuales duraban pocos minutos y que muchos indican como una anticipación de los *happenings* de los sesenta, al interior del cual había experimentado con sonetos de forma clásica y sentido heterodoxo, Trejo se había vinculado a partir de 1948 con la Asociación Arte Concreto-Invención. También había colaborado en *Conjugación de Buenos Aires*.

proyecto, por un lado, en la constancia seria y comprometida de publicar la revista durante diez años y bajo toda circunstancia; por otro, en la vivencia, casi como un juego, de estar cometiendo una hazaña heroica, en contra de la poesía instituida. La proeza del robo salió a medias: el poema de La Madrid, aunque presenta algunos interesantes giros vanguardistas, corresponde a sus producciones más telúricas.

Poco tiempo después, apenas salido el tercer número, se dio otro episodio irrepetible y a la vez fundante: Jorge Enrique Móbili abandonó la dirección de la publicación y, más tarde, luego del número 6, definitivamente el grupo, en circunstancias que ni él ni Aguirre se encargaron jamás de esclarecer. Se trató aparentemente de desacuerdos personales, o de dos personalidades opuestas, o de posturas divergentes en cuanto al modo de concebir la vanguardia: según su testimonio, quería continuar ahondando en la búsqueda de nuevas formas, para lo cual consideraba que debían dejarse de lado los manifiestos (“Reportaje a Jorge Enrique Móbili”, en Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich 1988-1989), pero como se verá, ni la revista ni el grupo tuvieron en lo sucesivo una actitud dogmática. Jorge Carrol expone el problema en otros términos: “Jorge Enrique (...) fiel a la mejor tradición porteña, fue entre el otoño de 1951 y el verano del 52, injustamente traicionado y acusado de dionisiaco, quedándose en sí mismo, escribiendo bellos poemas (...). Es que Jorge Enrique fue vitalmente *demasiado yo y demasiado el mundo*” (Carrol, s.f.). Otros testimonios indican una diferencia personal excesivamente infranqueable. Desborde versus moderación, este hecho junto al robo de los poemas determinaron la imposición de la autoridad de Aguirre, pero también las pautas de su comunidad poética: constancia, aventura y transgresión controlada.

La comunidad requiere de pautas porque es siempre una construcción, pero esas normas no son explícitas y únicamente se advierte su existencia cuando ya ha dejado de existir. En palabras de Bauman: “Raymond Williams (...) observó cáusticamente que lo notable de la comunidad es que es algo que ‘siempre ha sido’. Podríamos añadir: o que siempre existirá en el futuro. El de ‘comunidad’ es hoy otro nombre para referirse al paraíso perdido...” (2003: 9). Efectivamente, el funcionamiento comunitario del grupo se patentiza en los testimonios que reconstruyen la experiencia de poesía buenos aires. Es el “rescate de una actitud, de una comunión” al que se refería Bayley (Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich, 1988-1989: 16), del tiempo de fervor y amor para Aguirre (1979), del clima de camaradería y deriva natural de Alonso (2009), sentimiento de añoranza que genera la seguridad que otorga la acción de conjunto, la cual es percibida una vez que se pierde, porque mientras ocurre se da en una puja con la restricción de la libertad que se pide a cambio:

“El privilegio de ‘estar en comunidad’ tiene un precio: y sólo es inofensivo, incluso invisible, en tanto que la comunidad siga siendo un sueño. El precio se paga en la moneda de la libertad, denominada de formas diversas como ‘autonomía’, ‘derecho a la autoafirmación’ o ‘derecho a ser uno mismo’. (...) Seguridad y libertad son siempre valores en tensión” (Bauman, 2003: 11).

Tal vez haya sido ese precio el que no estuvo dispuesto a pagar Móbili. Una individualidad que pretendía una relación directa con el mundo no estaría dispuesta a sacrificar su libertad por la mediación segura de la comunidad. Pero al recordar la época, él mismo rescata el sentimiento contrario: “Por mucho tiempo no tuve relación con Poesía Buenos Aires. Después volvimos a encontrarnos. Ellos fueron mi familia. En toda familia hay peleas y discusiones” (“Reportaje a Jorge Enrique Móbili”, en Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich, 1988-1989: 15). Móbili, el desbordado, el que alteraba la comunidad por no sacrificar su individualidad, va más allá en la

caracterización y llama “familia” al grupo.¹⁷ Al parecer, habría confundido esa camaradería de la comunidad con la confianza y la tolerancia ilimitadas de la familiaridad, un término que revela la cercanía pero que es ambiguo para dar cuenta de la tensión que se dirimía en el no estar de acuerdo.



Figura 5.4 Reunión de amigos, 1956. De izquierda a derecha: Jorge Souza, Rodolfo Alonso, Néstor Bondoni, Paco Urondo, Osmar Luis Bondoni, Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre.

De allí en adelante, ya no habría exclusiones. Pronto se sumarían Nicolás Espiro, Omar R. Aracama, Wolf Roitman, Rodolfo Alonso, Jorge Carrol, Alberto Vanasco. Más tarde, a partir de 1954, Paco Urondo, Clara Fernández Moreno, Ramiro de Casabellas, Rubén Vela, Daniel Giribaldi, Miguel Brascó, etc. Las declaraciones programáticas que

¹⁷ En su exhaustivo análisis sobre la sociabilidad letrada entre los intelectuales latinoamericanos de las décadas del sesenta y el setenta, Claudia Gilman utiliza el término “familia” para referirse a los lazos que mantenían escritores de diferentes nacionalidades, congregados en torno de la Revolución Cubana que funcionaba como toque de reunión (véase Gilman, 2003: 97 y sgtes.). Este caso aunque no había una identificación de origen –como el latinoamericanismo de los escritores del *boom*–, se reconocían en la etapa de vida que todos transitaban y en el uso de un mismo lenguaje poético vanguardista, que dibujaba una comunidad imaginaria que traspasaba los límites nacionales.

habían molestado a Móbili, lejos de disiparse, se multiplicaron, siempre firmadas de forma personal, lo cual indicaba la asimilación de un recurso vanguardista tan característico como el manifiesto, que se usaba de manera más libre, sin el encorsetamiento de reglas dogmáticas, sino con la exaltación de una individualidad contenida en una comunión colectiva. Y si bien mantenían la retórica entusiasta, la proliferación subrayaba el carácter transitorio de las declaraciones, que socavaba poco a poco la médula vanguardista a favor de devolver la poesía al flujo vital. El mismo Móbili lo reconocería más tarde: “No queríamos manifiestos sino una resultante de principios. La revista era una serie de individuos multiplicados” (Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich, 1988/89: 14).

Es que la profusión de artículos que definen lo poético y la función del poeta en los primeros números de *poesía buenos aires*, contribuyeron en su multiplicidad y en su asunción individual, por un lado, a desarmar la retórica del manifiesto y, por otro, a consolidar el acuerdo comunitario. Efectivamente, si el manifiesto es literatura de combate, porque “...presupone la utilización de recursos formales más o menos estabilizados (...) [y] porque se construye a partir de una necesidad de intervención pública...” (Mangone y Warley, 1994: 9), la utilización del lenguaje poético diluye la estabilidad de los recursos y la eficacia de la intervención. Además, dado que una de sus funciones es la afirmación de un sujeto (Cippolini, 2003) colectivo, la multiplicidad de las declaraciones que presenta la revista desarma ese objetivo. Sin duda, el manifiesto es el género que define y caracteriza a la vanguardia, porque condensa la intencionalidad de operar sobre lo que ya no es, mientras conserva en estado potencial lo que todavía no ha podido dar forma; por eso, el hecho de indeterminarlo de esta manera constituye una operación de desarticulación de la discursividad vanguardista y su lógica.

Pero a la vez, la multiplicación de textos programáticos contribuía a afirmar otro rasgo vanguardista, el carácter grupal que daba legitimidad a las prácticas experimentales al tiempo que fortalecía los lazos comunitarios, dado que indeterminaba ese acuerdo que, de tanto expresarlo, permanecía implícito. Según Bauman (2003) y Tönnies (1947) lo que distingue a la comunidad de la sociedad es un entendimiento natural, que no es un consenso construido y sostenido con esfuerzo en una legalidad, sino que se da por descontado, “‘está ahí’, ya hecho y listo para usar, de tal modo que nos entendemos mutuamente ‘sin palabras’ (...) *precede* a todos los acuerdos y desacuerdos” (Bauman, 2003: 16). Ese entendimiento natural estaba dado en esta comunidad de poetas por la noción de lo poético que compartían la cual, a pesar de no quedar completamente explícita en un manifiesto, estaba sobrentendida y los mantenía unidos. Así, el grupo se definía por contraste:

“...queremos insistir en no reconocer dentro de los dominios de la poesía a los siguientes supuestos: a) El de las formas retóricas clásicas concebidas apriorísticamente, es decir, como ejercitación verbal. (...) artificioso retorno a épocas donde estas formas eran expresión natural y legítima. b) El de la invalidez, la angustia sin salida, la miseria espiritual del hombre, tema que se origina sea en un superficial contacto con el existencialismo, sea en la influencia de los poetas del tedio y el refinamiento burgués (Baudelaire, Rilke, Eliot, etc.). (...) c) El de la poesía adjetivada (social, popular, mística, etc.), en cuanto ella significa una postura literaria y no, como debiera ser, un compromiso vital asumido hasta sus últimas consecuencias (Maiakovski, García Lorca, Vallejo) o una intimidad real, de cultura, de lengua y de espíritu, con el pueblo (Píndaro, Juan Ruíz, Villon, Carlos de la Púa)”.

“Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953”, *poesía buenos aires*, nº 13-14, primavera de 1953- verano de 1954.

Esta definición por la negativa no sólo permitía mantener amplio el espectro de inclusión, sino que, como se verá en el apartado siguiente, también otorgaba una plasticidad suficiente como para que esa noción variara con el tiempo. Porque si la comunidad vanguardista permanecía en la medida en que podía soportar los embates críticos de afuera –como cualquier comunidad–, también lo hacía siempre que ese acuerdo mantuviera su vigencia y, para hacerlo, debía variar levemente a fin de ajustarse a los nuevos tiempos cada vez. Además, según Bauman (2003), la *mismidad*

supone un sentimiento recíproco y vinculante que subyace a las relaciones sociales y que garantiza un grado de seguridad y protección en el reconocimiento de los miembros, algo que únicamente podía darse de modo implícito y siempre que fuera lo suficientemente flexible como para no dar lugar a disidencias drásticas, como la que había ocurrido con Móbili.

Si se lee con atención, a pesar de la retórica fuertemente programática, los dogmas se relajan ya desde el primer número de la revista para continuar en un proceso de creciente flexibilización; incluso la noción de vanguardia adquiere un matiz menos combativo, más distendido, pero con ciertos aspectos que la determinan. Es Bayley, el mismo que había enarbolado la bandera de la invención y que había convocado a la lucha contra la representación, quien se encarga de señalar el carácter transitorio y relativo de sus principios:

“Una palabra aislada significa ‘cosas diferentes entre hombres diversos y, aun para un mismo individuo, significa ideas o cosas diferentes en momentos distintos (Sigwart). (...) la palabra aislada cobra sentido para nosotros, merced a una actividad libre del espíritu, distinta en cada uno, ya que es resultado de una experiencia individualísima, pero de un tono igual en todos. (...) Pero hay un lenguaje específicamente poético. (...) que ha revestido formas diversas a lo largo de la historia humana (...).

La poesía de los últimos tiempos ha ido tomando conciencia de este lenguaje (...). No rompe con la tradición porque su lenguaje es el de la poesía de todos los tiempos. No desarrolla un hermetismo porque la disposición de espíritu merced a la cual el poema nace, la experiencia dramática que lo nutre, es la misma que se pone en juego en todas las formas de pensamiento o de expresión de los individuos o de las colectividades.

En este lenguaje, la palabra entra en relaciones que, en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una conciencia nueva, *inventiva*. Es en este acto de liberación ordenadora de la energía emocional de las palabras, donde parece residir la operación poética. Y es porque algunos de nosotros hemos trabajado a veces dentro de esta conciencia, que se ha adoptado para designarla, sin insistir demasiado en ello y a título provisorio, la palabra *invencionismo*”.

Edgar Bayley, “Invencionismo”, *poesía buenos aires*, n° 1, primavera de 1950 (énfasis en el original).¹⁸

Evidentemente, Bayley continuaba reflexionando sobre la relación entre las palabras y las cosas (Foucault, 2012), pero aquí agrega un elemento más: el papel del

¹⁸ Christoph von Sigwart (1830-1904), filósofo alemán, teórico de lógica. Su obra principal, *Logik* (1873-1878), tuvo una temprana traducción al inglés, lengua que manejaba el poeta argentino.

sujeto en la reproducción del sentido. El texto comienza por señalar algunos aspectos que luego desarrollaría más profundamente en “Realidad interna y función de la poesía”:¹⁹ el carácter inespecífico que cobra la palabra en cada persona y el tono que permanece en todos; admite y acepta así el papel mediador entre el individuo y la sociedad que cumple el lenguaje, algo que unos años atrás le resultaba engañoso e inaceptable (véanse los capítulos 3 y 4). Pero a la vez, esas características indican la naturaleza inespecífica del lenguaje general, rasgo que resulta acentuado en el material poético. Esta particularidad haría improbable para este poeta la aplicación de un dogmatismo estricto, porque procuraría la imposible tarea de anclar esa inespecificidad inherente a la poesía. Más claro, si la palabra cobra sentido gracias a una actividad libre, que debe ser aun más libre en poesía, la restricción de un dogma impediría dicha función de “excitador de estados mentales” que tiene la palabra poética.²⁰ Este punto de vista pertenece a una instancia de transformación en la poética de Bayley, por la cual las palabras o conceptos que defendía unos años atrás estaban cobrando significados diversos, lo que confirma o sustenta su afirmación acerca de la variabilidad del sentido en diferentes circunstancias.

En “La batalla por la invención”, cuatro años atrás, atacaba la búsqueda de la diferenciación del artista como un modo de autorrealización individualista burguesa, que el artista comprometido con la comunión de los hombres debía evitar mediante la aniquilación de la semiosis, la cual hacía del lenguaje un elemento mediador que impedía la unión auténtica (véase el capítulo 4). En este nuevo texto reconoce una distancia infranqueable en el lenguaje que, como instancia de mediación, no puede sortearse ni con sentidos propios ni ajenos, tampoco con la negación de la significación,

¹⁹ Bayley, Edgar, “Realidad interna y función de la poesía”, *poesía buenos aires*, n° 6 y 7, verano y otoño de 1952.

²⁰ Bayley, Edgar, *Íbid.*

sino únicamente mediante la conciencia de la libertad de asignar sentidos que se unifican en el tono común. Para Bayley, es esa conciencia la que ha adquirido la poesía en su actualidad, la cual supone un entendimiento de su historicidad y, a la vez, del elemento que permanece; similar a la poética baudeleriana.

Esto implica el relajamiento de la actitud rupturista de la vanguardia, porque en lugar de posicionarse en relación a una tradición específica para reconfigurarla, se enrola en un pasado completo, como un elemento que permanece en su devenir. La posición vanguardista subsistía en la tarea de la poesía de liberar el lenguaje hacia sentidos inciertos, hacia una nueva conciencia inventiva que mantenga viva la libertad del espíritu de asignar significaciones. El invencionismo, en su combate contra la representación, había encontrado significados insospechados que ahora hacían inútil esa lucha. O en todo caso, había cambiado de estrategia: del choque a la construcción de nuevos sentidos.

Esta relajación del espíritu combativo se sumaba a una postura menos terminante. Dado que la libertad de asignar sentidos pertenecería a todo el lenguaje poético, la denominación de “invencionismo” adquiriría un carácter no definitivo y con el nombre, también perdían determinación sus fundamentos. Si volvemos a la proposición de Foucault, por la cual “...el lenguaje no será sino un caso particular de la representación (para los clásicos) o de la significación (para nosotros)”, a partir de la separación de las palabras y las cosas “el discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice” (Foucault, 2002b: 60-61), el concepto de vanguardia adquiere aquí un cariz más discursivo que dogmático; pasa de la palabra-objeto, de la palabra-imagen, a la palabra discursiva, voluble.

Así, era posible reunir 40 poetas y muchos más, dado que el modo de especificar su tarea era tan amplia como los lazos humanos que podían tejerse al compartir creencias diferentes que se unificaban en el entendimiento tácito, “el mismo tono en todos”. Esa comunión permitía realizar la mayor utopía de la vanguardia, porque reunía la praxis artística con la praxis vital de los vínculos humanos. La distensión de la postura dogmática resultó conveniente para el funcionamiento de poesía buenos aires como una comunidad poética, no sólo porque la ausencia de principios rígidos evitaba las diferencias profundas y hacía más abarcador el espacio, sino también porque permitía mantener implícito ese entendimiento compartido que en este grupo llamaban “poesía”.

5.2 Variaciones poéticas o el dogma sobrentendido

poesía buenos aires es una revista de poesía. Esta aparente tautología resulta más específica de lo que parece: además de versar sobre materia poética, se trata de una publicación compuesta por lenguaje poético casi en su totalidad, lo que implica que quedan fuera o insuficientemente representados otros discursos vinculados a su práctica, como la crítica, y que incluso sus declaraciones están embebidas en este lenguaje. Sin duda, presenta valoraciones, pero incluso estas se expresan en un estilo menos conceptual que metafórico, menos incisivo que evocatorio, fundamentalmente, en los primeros números. Y aunque es consistente con la premisa que sostienen sus editores desde el primer momento, “la poesía no tendrá explicación para nadie”,²¹ esa decisión ayudó a mantener la indeterminación acerca de lo poético. Porque como se ha visto y se

²¹ Aguirre, Raúl Gustavo, “La poesía no tendrá explicación para nadie”, *poesía buenos aires*, n°1, primavera de 1950.

analizará aquí, si bien es cierto que abundan las definiciones sobre qué es la poesía y la función del poeta, la proliferación y la falta de univocidad en las definiciones diluyen el carácter programático. A medida que avanzan los números esas declaraciones dejan lugar a disquisiciones teóricas más específicas, como las de Bayley o de poetas extranjeros que traducen como muestra de posiciones a las cuales adhieren –Char, Éluard, Mènard, Pavese, Tzara, Reverdy, etc.–. Sin embargo, en los primeros ejemplares la hegemonía de un estilo poético abigarrado y algo hermético, aun en los textos más expositivos, domina de tal modo que es preciso preguntarse por los sentidos que esto abre.

A pesar de las indeterminaciones, es posible encontrar algunos rasgos comunes para distinguir ese “entendimiento compartido” basado en las figuraciones de lo poético y de la vanguardia que aglutinaba al grupo, y advertir el modo en que se fueron modificando paulatinamente, para dar lugar a un laboratorio de experimentación poética, cuyos resultados preliminares se exponen en las páginas de la revista. El invencionismo había procurado desarticular los lenguajes hegemónicos desarmando los sentidos que sostenían la representación; sin significación a apropiar, no había hegemonía posible (véase los capítulos 3 y 4). En la versión más distendida que proponía ahora Bayley, quedaban algunos de los antiguos principios que los jóvenes del grupo adoptaron en los comienzos de poesía buenos aires. Así, por ejemplo, en el primer número de la revista, el “aire de novedad” que Móbili propone dar a la poesía está en sintonía con la necesidad de renovación que invocaba la vanguardia de los años cuarenta. También parece subsistir en su declaración la idea de hacer de la poesía una acción, más que una representación reactiva:

La vanguardia después de la vanguardia

“Ya no describimos la visión en su cocina ni en su trastienda secular de vigilia o de impotencia; ya no pintamos la anécdota, la fraguamos, le inventamos privilegios a la acción humana recapacitando los vínculos frente a la angustia sideral; el hombre vive asociado (...). No desconocemos los cánones, la fuerza vertebrada de la historia...”

Jorge Enrique Móbili, “Nos proponemos dar a la poesía”, *poesía buenos aires*, nº 1, primavera de 1950.

Imbuido de una retórica fervorosa –o ampulosa, según la describe Fonderbrider (Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich, 1988-1989: 14)–, propia del inicio de un nuevo proyecto, que adscribe al poeta tareas más elevadas de lo que sus posibilidades realmente puedan alcanzar, se advierten igualmente los ecos invencionistas: la renuncia a la descripción y la apuesta por producir el suceso resuenan a la lucha contra la representación y la producción de la obra de arte como un objeto con sentidos propios que inciden en la vida cotidiana; la exaltación de los lazos humanos como respuesta a la alienación refiere a la comunión secular de la que hablaba Bayley; finalmente, la valoración de la tradición como un modo de impulsar el presente hacia el futuro. Mientras, el quiebre de la semiosis en los poemas persistía en deshacer el lenguaje:

una violencia sin dedos ni tierra
difícil de seguir
sin más rigor que su ausencia
audacia cernida
latente incierta maternal decepcionada
ninguna mueca la retiene en su pecho
húmeda razón tibia de labios abiertos
de ojos abiertos frente a la herida del viento llano
(...)

Edgar Bayley, “ascenso del hábito”, *poesía buenos aires*, nº 1, primavera de 1950.

Un gobierno de carteles sube el mundo
en uñas ensangrentadas,
su geografía de sed sigilosa pasa la noche de mis
[músculos
(...)]

Jorge Enrique Móbili, “carnaval de ausentes”, *poesía buenos aires*, nº 1, primavera de 1950.

qué ojos inician la mañana entonces?
qué dientes ejercen la alegría
qué manos comentan mi edad
y qué sonrisa recrudece esta mañana?

levantamos el mapa de nuestra compañía
acatamos el sol y el paisaje furioso
la luz que grita árboles amarillos

A la zaga de la vanguardia

y tú que avanzas hacia la mañana abundante
y precipitas tu alta tensión
de primavera acorralada

Mario Trejo, “alta primavera”, *poesía buenos aires*, nº 1, primavera de 1950.

Evidentemente, la dislocación del sentido no alcanza el grado que tenía en las producciones de los años cuarenta. Aunque las imágenes todavía mantienen la premisa de vincular o comparar dos elementos disímiles para quebrantar la lógica del lenguaje, ahora los elementos se acercan más: “una violencia sin dedos ni tierra” es una coacción inmaterial, pura emotividad; “un gobierno de carteles” evoca en una imagen condensada el nuevo vínculo entre la política y los medios masivos de comunicación, particularmente utilizados por los gobiernos fascistas durante la Segunda Guerra Mundial (“...sube el mundo / en uñas ensangrentadas”). El poema de Trejo comienza con metáforas tradicionales, que vinculan ojos y mañanas (despertar), dientes y alegría (sonrisa), aunque los verbos que interpone entre los sustantivos no se vinculan semánticamente de forma lineal. En “Carta a todos nosotros”, un texto sin firma escrito “a cuatro manos” por Aguirre, Trejo, Bayley y Móbili (Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich, 1988-1989), también persisten ciertos rasgos del invencionismo, aunque cubiertos por una retórica abigarrada y aforística, que a menudo vulnera el sentido – ¿otra influencia invencionista?–:

“Los términos del libertario tienen únicamente destino, futuro, razón de ser, exclusivamente en el poeta. (...)”

...todo anhelo impone la parábola ascendente a la comunidad, que es el horizonte; pero la fuerza del individuo está en el espacio y las convergencias duplican la vitalidad de su visión (...).

Nadie podrá faltar al gusto, con todas las exigencias, frente a la posición de los otros. Nadie debe impedir a lo propio su capacidad generadora. (...)

Que el poeta es una especie ejemplar rescatada del caos y del mito para comprender el universo en sus propias condiciones”.

“Carta a todos nosotros”, *poesía buenos aires*, nº 1, primavera de 1950.

Nuevamente se manifiesta aquí la idea de comunidad entendida como comunión de personas, pero se subraya la individualidad que la constituye y su capacidad

creadora. También aparece la libertad vinculada al futuro y al poeta; en esa conjunción se mantiene la función profética o clarividente, un rasgo claramente romántico. La excepcionalidad se subraya al final del texto cuando se exalta la figura del poeta (“especie ejemplar”), que se mantiene a salvo tanto del desorden y la confusión, como de creencias idealizadas y quiméricas, por lo cual conserva una facultad más aguda para la comprensión por encima o por delante del resto de los mortales. Romántica e idealista, una vanguardia que asumía una instancia de inflexión, un umbral de época, no estaba exenta de contradicciones.

Considerarse una avanzada del futuro implica una concepción elitista (Huyssen, 2003; Buck Morss, 2004), que deriva de la sacralización romántica del arte. Pero fundamentalmente la vanguardia le debe al romanticismo la conciencia histórica, que se inauguró en la “Querrela entre los antiguos y los modernos”, cuyas posiciones recibió y elaboró el movimiento decimonónico (Szondi, 1992; Jauss, 1995). La herencia antigua, por un lado, consiste en la conciencia de la imposibilidad de reproducir el arte del pasado en las nuevas condiciones del presente,²² la moderna, en una teleología que piensa las transformaciones artísticas producto de los cambios en las condiciones de producción, como una evolución hacia un estadio superior o más desarrollado y, de esa manera, coloca el valor sobre lo que vendrá y su anticipo en el presente, la novedad (véase el capítulo 1).²³

²² Jauss (2004) señala que esa conciencia que hereda la modernidad, el hecho de no poder producir el arte del pasado en la época actual, deriva paradójicamente de la postura de los Antiguos, que indicaban la posibilidad de escribir *La Iliada* en su contemporaneidad.

²³ De alguna manera, la vanguardia también podría pensarse como una de las múltiples derivaciones del romanticismo, en los inicios de la modernidad. Por ejemplo, el culto del poeta como profeta o genio clarividente con una función social –cuestión ideada filosóficamente por el Romanticismo de Jena, pero que Víctor Hugo hizo crucial en su poética y que se reformuló en la figura del poeta maldito–, la cual subsiste de algún modo en el surrealismo y que es oscilante en la primera época de poesía buenos aires. También la idea de que la poesía es un lenguaje universal es subsidiaria de otras nociones románticas –Friedrich Schlegel define la poesía romántica como “poesía universal progresiva” en el fragmento 116 de la revista *Athenäum*, en los inicios alemanes de este movimiento– y luego se entrama también con el

Por eso, tal como afirma Poggioli fundándose en otros motivos, “no es ni remotamente dudoso que esta última [la vanguardia] sería históricamente inconcebible sin el precedente romántico” (1964: 65), aunque se manifieste a menudo enfáticamente contra él. Es que la oposición no era contra los principios auténticos y originarios, sino contra el “Romanticismo convertido en convencionalismo, moda de lo patético, gusto de lo sensacional” (1964: 61), características con que contaba mucha de la poesía de la generación del cuarenta (véase el capítulo 2) y que, incluso, afloraban en las propias producciones y figuraciones de los integrantes de poesía buenos aires. Efectivamente, en los primeros números conviven en la revista las ideas invencionistas que los cautivaban y la persistencia de las nociones románticas en las que estos poetas se habían formado durante su primera juventud. Así, mientras comienzan a aparecer conceptos sobre la poesía que exaltan los lazos comunicativos, capaces de humanizar y de resistir lenguajes hegemónicos, las figuraciones del poeta y su tarea se inclinan más hacia una función elevada y transhistórica, universal y superadora de lo real:

“El poeta no tendrá tierras porque no habrá de terminar jamás su tránsito hacia la imagen del mundo. (...)”

El poeta sigue resistiendo la dictadura y la anarquía, la melancolía y la carcajada sin brazos, la muerte y la vida. El poeta ha superado la filosofía, ha movido el horizonte con todas sus consecuencias, ha salido a cazar ojivas y medallas, a quemar los presagios. Su inmensa voluntad está empeñada por la confianza. Viene pisando historias. Va a concebir los planos del mundo”.

“El poeta”, *poesía buenos aires*, nº 1, primavera de 1950.

“...el poeta posee las raíces de la clarividencia y de la historia... (...).

Porque la poesía es la gesta viril que salta de las cavernas y de las torres, de los desvanes (...), para identificarse con la naturaleza entera, que la recibe en su salud capacitada para superar toda conquista. (...). [El poeta] No mira el fuego secular, lo tiene adentro; ni ve la trayectoria de cada suceso, porque está en él, lo vive y lo alimenta...”

Raúl Gustavo Aguirre, “La poesía”, *poesía buenos aires*, nº 2, verano de 1951.

“El poema se construye sobre la revisión del pasado, sobre la superación de las desinencias temporales que permanecen en los aspectos negativos del hábito. (...) El poema es siempre un punto de referencia y de exigencia con relación a otras formas de conducta. (...)

internacionalismo proletario del socialismo. Como se verá en breve, con el tiempo y la reflexión de los propios poetas del grupo, esas nociones perderían vigor en esta versión de la vanguardia argentina de mediados de siglo. Para ampliar sobre la relación entre romanticismo y vanguardia, véase Poggioli, 1969: 56 y sgtes; Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012.

Desde la orden al poema, sólo queda el espacio que va desde la mecánica a la fisiología, desde el autómatas al hombre...”

“Proposiciones. En la poesía reside la facultad de migración de la especie”, *poesía buenos aires*, nº 2, verano de 1951.

Estas facultades excepcionales, esta disposición de la poesía a la trascendencia a partir de la capacidad del poeta de comprender no sólo lo inmediato sino también lo infinito, pertenecen a un modo de entenderla que provenía de los cánones románticos anquilosados, los cuales habían subsistido a través del modernismo y en la poesía neorromántica reciente, acogida y difundida en la revista *Sur* (King, 1989; Rivera, 1988; véase el capítulo 2). Si la poesía había sido para el romanticismo la nueva religión cuyo pulso sagrado de dignidad superior estaba marcado por el ideal de belleza y los poetas, magos proféticos que practicaban un culto secularizado (Bénichou, 1988, 1981),²⁴ la sacralización de la poesía que esto había producido era tan sólida que todavía podía persistir en un puñado de jóvenes latinoamericanos de clase media, hijos de inmigrantes, con inquietudes literarias.²⁵ Tal era el bagaje de su formación escolar y revistas europeas disponibles, pero también albergaban en germen la inquietud por lo que Williams llama el “status *no* natural del lenguaje”, es decir, “la experiencia de la ajenidad visual y lingüística” (1997: 54), que se plasmaba en el ejercicio de los poemas que producían.

²⁴ La intención de hacer de la poesía una religión secularizada está ya en el Primer Romanticismo Alemán y puede leerse en sus fragmentos (Arnaldo, 1987); también se expone en el “Primer programa de sistema del idealismo alemán” y su propósito de conformar una nueva mitología al servicio de la razón, la cual coloca a la belleza como la idea, en sentido platónico, que vertebra a todas las demás. Aunque la distancia estética entre los diferentes romanticismos nacionales es enorme, puede encontrarse esta misma sacralización de lo poético como un modo de secularización religiosa. La trilogía de Paul Bénichou, *La coronación del escritor* (1981), *El tiempo de los profetas* (1984) y *Les mages romantiques* (1988), analiza ese “sacerdocio laico” en los poetas franceses decimonónicos, que sin duda influyeron en la conformación de las figuraciones poéticas en Argentina. Abrams (1971) y Bloom (1999) advierten algo similar para la primera generación de poetas románticos ingleses.

²⁵ El proceso de sacralización que se produce en la literatura, como consecuencia de su emancipación de la Iglesia y el Estado habría producido tanto el Romanticismo como teorías como las del arte por el arte o la religión del arte. La vanguardia sería un proceso de sacralización producido como respuesta a eso, que se replica también en América Latina (véase el capítulo 1).

Ciertamente, Buenos Aires era una metrópoli que, como París, Londres, Berlín, Nueva York, asumió “un nuevo perfil de epónima Ciudad de los Extranjeros” (Williams, 1997: 54),²⁶ por la inmigración y, principalmente, por el internacionalismo alcanzado y defendido, que se oponía a la afirmación de un regionalismo folclórico y popular en poesía:

“Buenos Aires, ciudad de estructura oceánica, sólo puede producir –quírase o no– una cultura universal.

Una manera de ver que limite esta cultura al elemento autóctono o al hispanoamericano, sólo puede tener como resultado la sofocación de otras fuerzas vitales que sostienen su configuración espiritual.

El arte es nacional por añadidura, (...). Creemos en la poesía que, partiendo de cualquier lugar de la tierra, pueda ser vivida en Buenos Aires. Y en la poesía que, partiendo de Buenos Aires, pueda ser vivida en cualquier lugar de la tierra”.

La Dirección, “Apuntes para una situación de *poesía buenos aires*”, *poesía buenos aires*, nº 6, verano de 1952.

El interés por el internacionalismo respondía a varias cuestiones –entre ellas, el ideal de una cultura universal, influencia del socialismo– e implicaba una toma de posición frente a las posturas regionalistas e hispanistas que venían polemizando ya hacía décadas (véase el capítulo 2); pero sin duda también estaba vinculado a la propia experiencia urbana. Estos jóvenes, en tanto hijos de inmigrantes, no tenían la vivencia de la movilidad territorial, como la que refiere Williams (1997), sino de movilidad social y de extranjería entre su entorno familiar y el que se abría en la ciudad. Aunque la mayoría descendía de españoles, la experimentación de la distancia de costumbres y lenguajes entre la intimidad del hogar y el exterior urbano pudo generar esa misma experiencia de ajenidad o, por lo menos, de extrañamiento con respecto a la naturalidad del lenguaje, que les resultaba “más evidente como medio (...) que como costumbre social” (Williams, 1997: 67). Por otra parte, el cumplimiento del ascenso social

²⁶ “[La metrópoli] Era el lugar donde comenzaban a formarse nuevas relaciones sociales, culturales y económicas, más allá de la ciudad y la nación en su sentido más antiguo: una fase histórica distinta que en la segunda mitad del siglo XX iba a extenderse, al menos potencialmente, a todo el mundo” (Williams, 1997: 65).

mandado por el entorno familiar de inmigración hacía que las figuraciones del arte elevados, propias de los círculos cultos o aristocráticos, se convirtieran en una aspiración lógica.

Ahora bien, esas definiciones de la poesía no eran aisladas, sino una constante en la revista durante sus primeros años. Hasta el número 5, la primera plana presenta este tipo de textos continuamente y permanecen en tapa y en el interior de la publicación hasta el número 10, para luego aumentar su intermitencia y dejar lugar a

exposiciones teóricas más claras y elaboradas. Vista en su conjunto, esta insistencia, más que implicar una

obstinación programática o prescriptiva como a menudo se ha interpretado (Jorge, 2012; Prieto, 2010), por su carácter poético y la multiplicidad de sus determinaciones, indica la necesidad urgente que tenían de redefinir, aunque fuera intuitivamente, la figuración de lo poético.

En síntesis, la figuración en la que estos poetas habían sido formados y a la que aspiraban por mandato familiar entraba en crisis con la experiencia urbana de la extranjería, donde el lenguaje exponía su falla, el carácter ilusorio de su transparencia y su estatus no natural, que a su vez armonizaba con las propuestas de vanguardia.



Figura 5.5 Avenida Corrientes, 1953. De izquierda a derecha: Ramiro de Casasbellas, Jorge Carrol, Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Nicolás Espiro.

Además se trataba del mismo lenguaje que ya no producía sentido frente a un contexto social modificado, y que resonaba a aristocracia o peronismo, según quién ejerciera su potestad (véase el capítulo 2). Entonces, de forma más intuitiva que los primeros invencionistas, confluían estos poetas con sus antecesores vanguardistas en la necesidad de desarmar su retórica, con el fin de abrirlo a las significaciones nuevas, de religar la poesía con la praxis vital.

Para eso era necesario un cambio de paradigma de lo poético, porque entender al poeta y su tarea como fuera de lo común dejaba fuera lo cotidiano. Sin embargo, una modificación drástica no hubiera sido posible de inmediato ni en ellos ni en los lectores. De allí las contradicciones y las incoherencias en las definiciones (Urondo, 2009), que también pueden interpretarse como marchas y contramarchas propias de un proceso de transformación. Así, mientras en el número 3 Aguirre habla de “poesía cotidiana”, de que “lo nuevo es mudo” o de la necesidad de una “poesía desmantelada”, el mismo texto expone frases como “el mundo cambiará con la desaparición de las oquedades veneradas”.²⁷ Es decir, el lenguaje enmarañado, recargado y oscuro que utiliza se opone diametralmente al propósito de una poesía sencilla, sin aderezos, que se ajuste por simplicidad y lucidez a las vivencias ordinarias. Los poemas que publicaban mantenían la sencillez en el plano de la aspiración, aunque alcanzaban expresiones sugestivas:

estoy inventando el color de los ecos
y cada golpe trenzado por el pergamino
esto me recuerda los papiros de tu susurro
temes y me enternezco
por la rápida ecuación de tus dudas
hablo millones de planetas
pero ni una palabra puede sostenerte

Nicolás Espiro, “Territorios (fragmentos)”, *poesía buenos aires*, n° 4, invierno de 1951.

²⁷ Aguirre, Raúl Gustavo, “Poesía para respirar”, *poesía buenos aires*, n° 3, otoño de 1951.

La sinestesia del primer verso remite al soneto “Correspondencias” de Baudelaire, donde la relación entre los términos habituales de la metáfora se alteran y reinventan; pero “el golpe trezado por el pergamino” o “los papiros de tu susurro” alteran el sentido de modo que se da por la adición: los elementos antiguos que reponen un tiempo prehistórico se unen a la universalidad de los planetas para recaer sobre el tú del poema. Aunque el quiebre es menos brusco que en el invencionismo inicial, la ruptura de la lógica semántica del lenguaje invoca sus procedimientos. Claramente, se requería una transformación tanto al nivel de la figuración como de la práctica, y ambas cuestiones estaban interrelacionadas. Era preciso inventar nuevas figuraciones para otro lenguaje o un nuevo lenguaje que favoreciera la conformación de una nueva figuración, que atravesara tiempo y espacio, para volver al aquí y ahora de la relación con el otro mediante la poesía cotidiana y desmantelada que proponía Aguirre. Pero mientras tanto, las combinaciones eran abigarradas y confusas. Espiro también incurre en contradicciones en su definición de poesía, esta vez, de argumento:

“Los magos dirían hoy, acariciando su melancolía: ‘Es verdad, la profesión ha decaído tanto’. Los artistas de ayer dirían, con entusiasmo silencioso y subrepticio: ‘Hoy es más difícil’. (...) El artista transcribe lo cotidiano a la pureza de la primera voluntad. (...) Trabajamos para no hacernos necesarios. Queremos que, junto con el oxígeno, la humanidad respire poesía”.

Nicolás Espiro, “Noción de poesía”, *poesía buenos aires*, nº 5, primavera de 1951.

Mientras comienza con una referencia a la desacralización, donde la magia se dificulta tanto para los magos como para los artistas, que sin embargo se entusiasman con la trivialización de su tarea, unas líneas más adelante define la labor artística como una depuración que conduce al origen de la existencia, una función que aleja al arte de lo cotidiano tanto como la magia y que parece lo suficientemente compleja como para prescindir del quehacer de los poetas como se propone al final. Más cercano es el reverso de esa utopía expuesto en el texto que cierra el número 5: “no es el poema la

única materialización posible de la poesía”. En este escrito, que hace un balance del año que lleva la revista, parecen recogerse y aclararse algunas cuestiones que habían aparecido desarticuladas: esos cinco números han sido “la aventura impresa” de una poesía que se manifiesta de múltiples formas y que la publicación busca manifestar en un lenguaje “riguroso”, “aquél que exige la compenetración definitiva del hombre con el mundo, en este siglo, en estos años, en esta ciudad y en todas las ciudades de la tierra”; un lenguaje que reconocen para pocos en ese momento. Finalmente, expone la necesidad de la transformación permanente: “Esta revista de poesía, mientras sea poesía también ella misma, (...) no habrá de repetir sus peldaños. Cesará cuando hayan cesado sus razones (...). Nos proponemos continuar hasta donde sea necesario”.²⁸ Ese primer año entonces se cerraba con una conciencia explícita de la necesidad de transformación y la asunción de ese cometido, que por otra parte era inevitable y ya estaba en marcha.

También hay lugar para el humor, potente mecanismo desacralizador, que incluso parodia un poco esas definiciones: “[el poeta] ha aprendido a cumplir con las principales reglas de urbanidad, y si en ciertas oportunidades se le sorprende provocando a un gendarme o sacando la lengua a un escote antológico, es que no ha olvidado su condición de perenne criatura”.²⁹ Sin embargo, no es la nota preponderante en los primeros números, donde la función poética se asume como una ética que debe guardar coherencia entre el compromiso de escritura y el de vida:

“El movimiento que sustentamos –la poesía– sólo puede significar el desplazamiento, hacia valores verdaderos, de los motivos de la convivencia humana y de las formas en que éstos se concretan. Ese movimiento no lo realizará una generación ni puede ser designado con un nombre especial (algunas palabras de referencia, tales como vanguardismo, surrealismo, creacionismo, invencionismo, etc., sólo designan aspectos parciales de una problemática especial de la poesía en tanto objeto de meditación, puntos de partida para intentar un acercamiento dialéctico para indicar direcciones dentro del proceso indecible de toda actitud creadora, de toda situación de que la poesía es el único comprobante). La identificación de la poesía y la vida es un proceso universal y

²⁸ La Dirección, sin título, *poesía buenos aires*, n° 5, primavera de 1951.

²⁹ Roitman, Wolf, “Noción de poesía”, *poesía buenos aires*, n° 4, invierno de 1951.

La vanguardia después de la vanguardia

trascendente: (...) no puede ser realizada exclusivamente por una escuela, por un poeta o por un grupo de ellos...”.

La Dirección (R.G. Aguirre y W. Roitman), “Apuntes para una situación de *poesía buenos aires*”, *poesía buenos aires*, nº 6, verano de 1952.

Ya pasaron dos años desde el primer número y el movimiento donde se enrolan no es un *ismo* determinado, sino una tendencia tan amplia y universal como la poesía. Pero se trata de una poesía que tiene un sentido, está direccionada hacia la consolidación de las virtudes humanas, es decir, hacia una ética que se explaya tanto a nivel de la escritura como de la vida. Allí radica su trascendencia y la religación de ambas: no en una estetización de lo cotidiano o en un rebajamiento de lo artístico, sino en una coherencia ética que atraviesa lo escrito y lo vivido. Y la única manera de hacer patente esa ética fuera de la palabra es en los vínculos personales:

“Ponemos en igualdad de valor la poesía vivida, transitada, y la poesía escrita. No queremos dualidad entre el hombre y su obra. (...) Un poema es un acto de jerarquía entre otros actos distintos pero que pueden tener tanta o más significación. De ahí que el poema no deba sustituir ningún otro además posible en aquel que lo escribe. (...) Queremos una revista de poetas y no una revista de poemas”.

La Dirección (R.G. Aguirre y W. Roitman), “Apuntes para una situación de *poesía buenos aires*”, *poesía buenos aires*, nº 6, verano de 1952.

“Vamos a proclamar que el poeta es un ser humano, habitante del mundo.

Vamos a proclamar que la poesía es el hombre. Vamos a terminar con la significación literaria de la palabra poesía, con la significación inerte, tranquila, indeterminada, escrita, de la palabra poesía.

Los poetas de hoy deben escribir en el aire, limpiar el aire (...)

Se escribe sólo una parte de la poesía. La parte mayor, la parte principal, esencial, está en el espacio. (...)

La mano del poeta no es diferente ni heroica. Es la mano de una persona de confianza. (...)

La poesía por la que trabajamos tendrá siempre una inexorable acción sobre las relaciones humanas. (...)

La poesía deviene, violentamente, antipoesía. Ella se instala ahora en vuestros cuerpos, habita vuestras casas y combate por vuestra dignidad en todos los frentes”.

Raúl Gustavo Aguirre, “Violencia de la poesía”, *poesía buenos aires*, nº 7, otoño de 1952.

A esta altura se advierte una diferencia sustancial: el poeta ya no es un héroe, sino un individuo común y la poesía, algo inherente a la vida y no a la escritura, que se juega en la relación con los otros. El lenguaje también se relaja en este texto, las metáforas son más diáfanos, se limpia el aire discursivo. No obstante, quedan resabios de la concepción anterior, por los cuales el poeta conserva cualidades diferenciadas y

A la zaga de la vanguardia

clarividentes, aunque esta vez se acerca más a un ingeniero que a un mago, algo propio del invencionismo: “...es el único que puede comprender. Él decidirá en última instancia sobre las relaciones entre la lógica y la vida, entre la mecánica, los mitos, la planificación y la vida”.³⁰ El lenguaje de los poemas también comienza a clarificarse y alcanza una interesante fase a medio camino entre ambas figuraciones de lo poético:

ella abre sus brazos al horizonte
pero el mar es tan grande
que sólo una gaviota la atraviesa

ella abre sus brazos al mundo
abre sus brazos pero es tan grande el dolor
que sólo se acercan los niños

ella abre los brazos a la oscuridad
abre los brazos pero no viene nadie
y entonces el hombre que la habita fuma
y la hace toser

Raúl Gustavo Aguirre, “La soledad o es ella”, *poesía buenos aires*, nº 8, invierno de 1952.

Si bien la construcción del sentido retorna al poema, no se produce aquí una representación descriptiva, sino que genera imágenes sugerentes y metafísicas, las cuales a su vez están ancladas en lo cotidiano. El contrapunto que se genera va in crescendo desde la primera estrofa: la conexión entre “horizonte”, “mar” y “gaviota” es directa; en el “dolor” y los “niños”, es preciso inferir la relación entre la inocencia y su capacidad de absorber la aflicción; finalmente, el vínculo entre la mujer del poema y “el hombre que la habita” es más complejo y produce un contraste significativo entre las imágenes metafísicas y la cotidianeidad de la tos y el universo masculino, que aparece como un elemento disruptivo.

El relajamiento del lenguaje y la restitución de la semiosis al poema era producto de esa redefinición que había requerido lecturas, discusiones e interpretaciones sobre el poeta y su quehacer. Pero estas leves variaciones eran posibles porque la noción

³⁰ Raúl Gustavo Aguirre, “Violencia de la poesía”, *poesía buenos aires*, nº 7, otoño de 1952.

de lo poético no estaba explicitada en un dogma único, sino que funcionaba como entendimiento compartido y sobrentendido, el cual requería transformarse para permanecer en el tiempo. Incluso, la distensión y la simplificación del lenguaje irían afianzándose, pero fundamentalmente, se aflojaría la necesidad de determinar lo poético para abrirlo a interpretaciones más amplias, que albergaran cualquier expresión genuina, hasta el punto de sintetizarse unos años más tarde en una imprecisión multiplicadora: “Una vez más hay que decirlo: no sabemos qué es la poesía y, mucho menos, cómo se hace un poema”.³¹

5.3 Vanguardia sobre vanguardia

A pesar de la evidente necesidad de redefinir lo poético para afianzar un cambio de paradigma, es probable que Edgar Bayley no acordara plenamente con el estilo altisonante de los primeros números de *poesía buenos aires*, que resonaba a la elocuencia de los años cuarenta. Este poeta más experimentado en las aguas vanguardistas enunciaba con convicción y tono claro la caducidad de los programas, incluso, en el arte de vanguardia. En 1951, cuando formaba parte del consejo de redacción de la revista *nueva visión* (véase el capítulo 4),³² publicó el texto “Las etapas de la invención poética”. Allí, fiel a la metodología materialista, comenzaba por hacer un recorrido histórico por distintos movimientos literarios, resaltando el propósito

³¹ Aguirre, Raúl Gustavo, “Una continua obsesión”, *poesía buenos aires*, n° 25, otoño de 1957.

³² En un principio, el proyecto de esta revista era ampliamente multidisciplinario. A partir del número 2 y por el riguroso consejo de Max Bill, se restringió a las disciplinas proyectuales (plástica, escultura, arquitectura, diseño) y se ajustó su diagramación a un estilo más sobrio que el ya austero original que había planificado Tomás Maldonado (García, 2011). A pesar de la consecuente desvinculación de la poesía, Edgar Bayley se mantuvo como secretario de redacción hasta el número 7 de 1955.

común de renovación y creación. Luego definía la innovación de la imagen invencionista y aclaraba:

“Sólo resta agregar que no hay aquí intención de programa, fórmula o profecía, pues cualquiera sea el grado de convencimiento con que respaldemos nuestro juicio en materias vitales o poéticas, el lector debe concedernos siempre algo de su propia y saludable prudencia. Tienen muchos los problemas poéticos de los que a diario nos plantea la conducta humana. En uno y en otro caso, si queremos aprehender las esencias y no meras exterioridades –nombres o ‘principios’–, debemos detenernos en el instante mismo en que nuestras opiniones se vuelven demasiado taxativas. Por lo tanto no ha de verse aquí un ‘debe ser’ para la poesía, sino apenas un intento de caracterizar una etapa de su proceso”.

Edgar Bayley, “Las etapas de la invención poética”, *nueva visión*, n° 1, 1951.

Esta convicción que evitaba los dogmatismos estaba a tono con la revisión de la vanguardia que las artes plásticas, la arquitectura y el diseño, por la vía de las elaboraciones del arte concreto, estaban teniendo y ahora encontraban lugar en *nueva visión*. Unas páginas antes, Tomás Maldonado expresaba directamente:

“Cuanto más se medita acerca de la situación de la cultura en el actual estado congestivo del mundo, tanto más se comprende la desconcertante puerilidad que implica persistir en las antiguas modalidades teóricas de la ‘avant garde’, a saber, manifiestos de tipo polémico, prosas poéticas a modo de manifiestos, aforismos, etc. A este respecto conviene observar que las actitudes que ayer definieron una protesta altiva contra una realidad inadmisibile (...), hoy, después del trajín de casi medio siglo, han modificado su sentido originario. Ya no son formas de subversión o de disenso, como lo fueron antes, sino de conservación; no de coraje sino de fácil oportunismo. Pero, ¿cuál puede ser la actitud de los artistas concretos frente a esta crisis evidente de la primitiva patria mítica del arte moderno? (...) Nuestra obligación es atender lo que el pulso de esta época reclama, es decir, disipar cuidadosamente las brumas que ocultan y desvirtúan el significado profundo de nuestra experiencia estética; revisar lo que todavía es oscuro, ambiguo o torpemente formulado”.

Maldonado, Tomás, “Actualidad y porvenir del arte concreto”, *nueva visión*, n° 1, 1951.³³

Obsérvese que llama “patria mítica del arte moderno” a las primeras vanguardias que habían ocurrido hacía apenas 30 años, lo cual implica la consciencia de la caducidad de una época, porque ahora la realidad ya no era inadmisibile, por lo que ese modo de protesta quedaba invalidado. Igualmente, a fuerza de lecturas y discusiones de

³³ Al presentar el texto recién citado en una antología de artículos publicada en Italia después de más de veinte años, Tomás Maldonado aclaraba: “Sebbene diventassi sempre più critico nei confronti dell’avanguardia storica, le cui contraddizioni risultavano per me sempre più evidenti, rimanevo fedele ad una certa forma di candore culturale (e persino politico), una forma di utopismo vagamente miticizzante” (Maldonado, 1974: 17). Esta afirmación pone en evidencia el carácter tradicional que ya tenía la vanguardia en esa época y también la pervivencia de algunos discursos unitarios de progreso hacia el futuro, que se verían desmantelados años más tarde con el advenimiento de lo que a menudo suele llamarse posmodernidad. Por eso, podría considerarse esta época como un momento bisagra de la vanguardia, que estaba dando sus últimos frutos posibles, justo antes de quebrarse.

conjunto, el grupo poesía buenos aires comprendió pronto que el ejercicio de la ética que pretendían de la poesía no podía darse al interior de los límites de un ismo determinado. En principio, porque consideraban que eran parte de una evolución que los excedía y, por lo tanto, debía continuar después de ellos. Como expresaban en un texto ya citado de 1952: “Ese movimiento no lo realizará una generación ni puede ser designado con un nombre especial (algunas palabras de referencia, tales como vanguardismo, surrealismo, creacionismo, invencionismo, etc., sólo designan aspectos parciales de una problemática especial de la poesía (...), puntos de partida...”.³⁴ La redefinición de lo poético y su religación con la vida se habían llevado a cabo a la luz de la vanguardia, pero su revisión había demostrado que el único resultado del dogmatismo sería limitar la expansión de ese ejercicio *po-ético*, el cual era más amplio que un conjunto de principios y se entroncaba con una actuación más extensa: la trascendencia se colocaba en la conciencia histórica de buscar ser parte de una práctica que atravesaba los tiempos.

La revisión de la vanguardia había comenzado prácticamente al mismo tiempo que las redefiniciones de lo poético, e interpelaba desde un principio sus figuraciones, impulsando la transformación. En el número 3 aparecen poemas de Paul Éluard y René Char, enmarcados en textos de Henri Michaux y Tristan Tzara, lo cual no sólo da cuenta de aquello que estaban interesados en dar a leer, sino especialmente de las lecturas con que estaban formando y reconfigurando sus ideas. Cuando traducen un Michaux que afirma que la poesía es social, pero de un modo complejo e indirecto, que la verdadera poesía se hace contra la poesía anterior, que la acción efectiva del poeta comienza cuando la humanidad entera se le incorpora; o un Tzara que habla de una tradición

³⁴ La Dirección (R.G. Aguirre y W. Roitman), “Apuntes para una situación de *poesía buenos aires*”, *poesía buenos aires*, nº 6, verano de 1952.

revolucionaria específicamente poética, de espíritu heroico frente al conformismo de la burguesía, de que la poesía es una manera de vivir,³⁵ estaban cuestionando la base misma de su la praxis poética, porque ya era tan vano aspirar a principios rectores inamovibles de la poesía como a un estatus elevado del arte.

A su vez, la adopción de ciertas afirmaciones vanguardistas como autoridad sobre el ejercicio poético, el armado de un canon moderno y la identificación con un modo de poetizar como lenguaje común que no reconoce fronteras, se hacía críticamente. Por ejemplo, en el número 4, el mismo donde se publican poemas de Vallejo, Huidobro y el Neruda de *Residencia en la tierra* a doble página, como el frente poético-vanguardista latinoamericano, Roitman, codirector a partir desde ese número hasta el 6, publica un artículo con el sugestivo título de “Presencia y epitafio del surrealismo en André Breton”. Allí, mientras reconoce al movimiento francés el invaluable servicio de “higiene; territorio del cual partimos nosotros”, porque “les tocó cerrar todo un período de la historia” y “el lenguaje alcanzó todas sus fracciones”, plantea la necesidad de “nuevos horizontes, y con el equipaje de los padres”, dado que “las noticias necrológicas olvidaron citar, como una de las primera víctimas de la segunda guerra mundial, al surrealismo”.

La disputa con este movimiento venía planteada desde los inicios del invencionismo y el arte concreto (véase el capítulo 3); recuérdese que Roitman era cercano a la fracción Madí de Carmelo Aden Quin, que continuaba en pie de lucha con esta vanguardia que consideraba antagónica; claramente, una postura de

³⁵ Michaux, Henri, fragmento de una comunicación leída en el Congreso de los PEN Clubs, Buenos Aires, 1936; Tzara Tristan, *Le surréalisme et l'après-guerre* (fragment), *poesía buenos aires*, nº 3, otoño de 1951. Aguirre traduciría poco más tarde *El surrealismo de hoy* de Tzara (1955).

posicionamiento.³⁶ Pero en este caso, en lugar de erigirlo como un movimiento a destronar, como la competencia donde resistían los resabios representativos del romanticismo, lo admite como un predecesor ya extinto: “André Breton, padre empedernido, sigue creyendo en la existencia vital de su criatura. Sus lugartenientes más queridos han partido hacia otros climas [Éluard, Aragon, Desnos, Dalí]”.³⁷ Bayley también continuaba la crítica del surrealismo que se hacía desde el concretismo. En “Realidad interna y función de la poesía” explicaba ingeniosa y gráficamente:

“El superrealismo sigue a Apollinaire, pero sólo en pequeña medida. El movimiento ha tomado su nombre del prefacio de *Les Mamelles*, pero no ha partido del concepto que allí se expresa. Los superrealistas no han creado una rueda para imitar la marcha; han dado una versión deformada de la pierna. El superrealismo es romántico, más baudeleriano que apollinairiano. Busca lo nuevo, es verdad, pero sin esa dirección inteligente y ese propósito de integración social a los que nunca renunció Apollinaire. (...) la invención poética reside [para los surrealistas], más que en la relación verbal, en el carácter de las situaciones descritas”.

Edgar Bayley, “Realidad interna y función de la poesía”, *poesía buenos aires*, n° 7, otoño de 1952.

A decir verdad, la relación con el surrealismo era más conflictiva que un simple rechazo de sus medios artísticos, en principio, porque mientras reconocían cierta caducidad o invalidez, no podían evitar la enorme influencia que ejercían los poetas formados en ese movimiento, como Éluard y Char, que en definitiva serían quienes les marcaran los pasos para comprender el vínculo entre la producción poética y los lazos humanos. También, porque el resultado de un invencionismo más laxo no estaba muy lejos de un surrealismo igualmente relajado. Al fin y al cabo, distender los preceptos del movimiento francés implicaba introducir algo de racionalidad a la composición poética, mitigando el automatismo y los procesos inconscientes; el mismo proceso en el invencionismo suponía dejarse llevar un poco para lograr la combinación de las dislocaciones:

³⁶ Arquitecto, ese mismo año 1951 partiría a París para unirse a Arden Quin. Sería un destacado pintor y escultor Madí. A fines de los años noventa, se trasladó a Estados Unidos, donde fue el creador del Museo Madí, situado en Dallas.

³⁷ Roitman, Wolf, “Presencia y epitafio del surrealismo en André Breton”, *poesía buenos aires*, n° 4, invierno de 1951.

A la zaga de la vanguardia

“...ahora comenzamos a ver que el dominio de la poesía es un dominio que parece funcionar más allá de las formas inteligibles, explicables, de la realidad. Pero el poeta no es un ser irracional, si con esto se quiere dar a entender que ha renunciado a la facultad de intelectualizar la realidad, pero sí es irracional si se quiere decir que no se ha quedado conforme con esa intelectualización”.

Raúl Gustavo Aguirre, “Presencia de la realidad en la poesía”, *poesía buenos aires*, n° 9, primavera de 1952.

Aguirre cita para consolidar su hipótesis *Los vasos comunicantes* [1932], donde Breton ya hablaba de la necesidad de poner fin al debate entre conocimiento racional e intuitivo en poesía. Asimismo, un escollo de relevancia entre los dos movimientos era el paradigma científico: mientras unos adscribían a las teorías freudianas y su centralidad en el hombre, los otros adscribían en un principio a la planificación cuyo paradigma era la matemática como lenguaje universal, que vinculaba al arte con el cosmos en una relación funcional, recíproca, organizada (García, 2011), distinta de la relación que planteaba el surrealismo, oculta, misteriosa, caótica. Pero poesía buenos aires ya no negaba la importancia del psicoanálisis –recuérdese que Espiro, por ejemplo, era psiquiatra en ejercicio– y además insistía en reponer la subjetividad en la poesía a través de la manifestación de los lazos humanos. No obstante, como explica Aldo Pellegrini,

“La poesía [surrealista] como fuente de conocimiento se basa en la creencia de que los poderes del espíritu pueden ir más allá del mundo de lo aparente. (...) El poeta ilumina de golpe las zonas oscuras del ser y al penetrar con su luz en la profundidad del espíritu, en su zona de nacimiento no sólo nos revela al hombre esencial, sino que descubre allí los lazos secretos que lo unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte” (2006: 15).

Pellegrini describe lo que Benjamin (1988) denomina “iluminación profana”, una concepción que, como se verá, continuaba siendo opuesta a la de Bayley, quien procuraba secularizar por completo la poesía, no colocarla debajo de la superficie, lo que implicaría otra videncia particular, sino ponerla al ras del suelo y con los pies sobre la tierra. El resto del grupo se acercaba de a poco a ese modo de entenderla, recortando de la vanguardia anterior aquello que era funcional a su creciente conciencia del vínculo que la poesía debía tener con la realidad y del compromiso ético con los semejantes que implicaba erigir la voz:

“El conocimiento afectivo, exaltado, de la realidad, la razón ardiente de que hablaba Apollinaire, el razonado desarreglo de los sentidos que pedía Rimbaud, son algunas de las fórmulas que nos muestran su lucha por la conquista de un satisfactorio conocimiento del mundo real. En ella, el poeta puede llegar a descubrir su responsabilidad con respecto a los demás hombres y, también, su responsabilidad para consigo mismo, su soledad”.

Raúl Gustavo Aguirre, “Presencia de la realidad en la poesía”, *poesía buenos aires*, nº 9, primavera de 1952.

Tal como lo entendía Bajarlía a la hora de definir la imagen y la metáfora (véase el capítulo 4), la poesía es aquí para Aguirre una forma de conocimiento, entendido como una relación entre yo y no-yo, esto es, entre el sujeto, la realidad y sus semejantes. Sin duda, este es un modo de concebir la poesía menos rígido, otorgándole la plasticidad que necesitaba para transformarse y mantener una actitud crítica; también implicaba un retorno hacia lo orgánico, porque aceptaba, ahora de forma consciente, el vínculo entre la totalidad y la particularidad (Bürger, 2000).

Incluso, se da una reconciliación con el conjunto del devenir histórico poético, a partir de las últimas elaboraciones de Bayley: en “Realidad interna y función de la poesía”³⁸ este poeta argumenta que hay “algo que permanece a través de toda esa evolución” y que las “obras raras” prueban el esfuerzo colectivo de una tendencia, lo cual implica reconocer un elemento constante a través de los tiempos que vertebra lo poético en tensión con la excepcionalidad que va marcando el cambio. Esa distensión de la ruptura les permite la conciliación con todas las expresiones vanguardistas o modernas, de allí que Aguirre y Espiro insistieran en publicar una cantidad amplia de poetas en la antología de la nueva poesía del número 13-14, cuyo único requisito era una “...diferenciación (...) señalada por una actitud que es común a todos ellos: la abierta rebelión contra los supuestos formales de la poesía, contra las maneras tenidas por prestigiosas, contra las convenciones literarias” y que “...la actitud señalada no se

³⁸ Bayley, Edgar, “Realidad interna y función de la poesía”, *poesía buenos aires*, nº 7, otoño de 1952.

limita a una particular tendencia, a un ismo determinado. (...) Corresponde, más bien, hablar entonces –como lo hemos hecho– de una actitud o un espíritu nuevos”.³⁹

Ese “espíritu nuevo” retomaba la premisa de Apollinaire que proponía una articulación entre la herencia clásica y la romántica. La primera legaba “un espíritu crítico seguro de sí, visiones de conjunto sobre el universo y sobre el alma humana, y el sentido del deber que despoja los sentimientos y limita, o mejor, contiene sus manifestaciones”; la segunda dejaba “una curiosidad que le impulsa a explorar todos los ámbitos susceptibles de proveerlo de un contenido literario que permita exaltar la vida bajo cualquier forma que se presente” (Apollinaire, 1989 [1917]). Se trataba de una doble valencia para la poesía que también expresaba como una articulación racional en los medios artísticos entre la búsqueda de la verdad y el orden, y la libertad en la creación poética como la vía para abrir las antiguas disciplinas hacia nuevas posibilidades que define como profecías. Por lo tanto, al suscribir la tendencia contemporánea de la poesía argentina no a un movimiento específico, sino a los términos más amplios de Apollinaire, incluían también la posibilidad de enlazar algunos aspectos seleccionados del pasado, junto con cierto elemento permanente y la invención, dada por el concepto de “sorpresa” (Apollinaire, 1989 [1917]), la cual garantizaba el impulso hacia el futuro, así como justificaba la experimentación y sus intentos fallidos.

Con excepción de la cuestión profética, que continuaba siendo resistida por Bayley, todos estos aspectos habían sido analizados en “Realidad interna y función de la poesía”. Allí explicaba la existencia de ciertos “valores inventivos” que existían en otras épocas pero que acrecentaron su importancia en la actualidad como “requisito

³⁹ “Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953”, *poesía buenos aires*, n° 13-14, primavera de 1953- verano de 1954. Antología preparada y presentada por los directores de la revista, Raúl Gustavo Aguirre y Nicolás Espiro.

indispensable para la creación poética”, que no es consciente en los poetas, sino que “marcha, por fuera de los manifiestos o de las intenciones de sus cultores (...) el estilo existe (...) porque la observación de los propios poemas nos demuestra que hay efectivamente un movimiento con unidad interna y en desarrollo en una cierta dirección”.⁴⁰ Y todo esto estaba siendo asimilado por el resto del grupo, porque de algún modo eran conscientes o intuían el proceso de transformación que se estaba dando y que las páginas de *poesía buenos aires* albergaban, como parte de la estética de umbral. En esta línea el texto de presentación de la antología aclara: “Sin duda, esta muestra no es definitiva y ha de exigir una reconsideración. No obstante, creemos que ella es suficiente para demostrar la existencia de un fenómeno de transición cultural del que son testimonio estos poetas”.⁴¹

La sustancia de ruptura más radical se diluía para dar lugar a una noción y una práctica más amplias, una concepción de la vanguardia como forma moderna de poetizar, limpia de ornamentos innecesarios y de “palabras prestigiosas”, cercana a la sencillez que sigue al momento más experimental:

deja que esta noche llegue hasta el borde del agua
deja que la sombra oculte poco a poco el mar
él no interrumpe su ronda
no hace pausas en su camino y sigue cantando en tu corazón
deja que esta noche sorprenda nuestro eco
y la tierra firme de tu alma

si miras mejor las sombras perderán su equilibrio
se abrirán en claridades y el agua volverá a su cauce
si miras mucho ellas rasgarán sus entrañas

y el alba saldrá del mar
para tendernos una mano mojada
y un silbido largo y limpio

entonces podremos andar por los atajos y los montes
hasta la noche siguiente
hasta que se acerquen otra vez los bordes del agua
los lindes del espejo y de la luna

Edgar Bayley, “Las sombras”, *poesía buenos aires*, primavera de 1953 – verano de 1954.

⁴⁰ Edgar Bayley, “Realidad interna y función de la poesía”, *poesía buenos aires*, nº 7, otoño de 1952.

⁴¹ “Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953”, *poesía buenos aires*, primavera de 1953 – verano de 1954.

La distancia de forma y de estilo con los poemas de Bayley de la década del cuarenta es sustancial. No sólo se ha restablecido la semiosis y la representación, dada por un paisaje marino, sino que además el tono del poema es más bajo a partir de imágenes llanas, que no mezclan elementos heterogéneos. Por el contrario, la homogeneidad de la representación del atardecer y el amanecer, combinado con el matiz íntimo, abren ese paisaje hacia significaciones metafísicas. La continuidad incesante y la permanencia de la naturaleza representada por el mar y el ciclo del día y la noche invitan a fundirse con ella. Pero también, las sombras sorprenden el alma y la voz, aquello que está comprometido en la poesía, para luego dejar entrar la luz, la claridad y el sonido limpio, por lo que el poema puede pensarse como una metáfora de su propia poética: luego del lenguaje hermético de las composiciones invencionistas, cuya ruptura de la lógica semántica generaba imágenes imposibles, la claridad y simpleza de este poema íntimo.

Aunque Bayley marcaba evidentemente la tendencia, los otros poetas del grupo también habían hecho su proceso de depuración del lenguaje. Vanasco, por ejemplo, había pasado de los sonetos de forma tradicional y contenido heterodoxo que producía en la época del H.I.G.O. Club en los años cuarenta a un estilo sugestivo y sencillo:⁴²

de buena fuente sé que tu sonrisa estalla como los frutos
que tu nombre resuena como las declinaciones más antiguas
que en ti todo se excede como el año se vuelca

que los días te siguen hasta hacerte llorar
que tu boca es más suave que los saltos del universo
más dulce que la memoria de las primas que tanto hemos amado

⁴² Junto con Mario Trejo, Alberto Vanasco había fundado en 1946 el HIGO Club, un proyecto interdisciplinario que organizaba exposiciones de artes plásticas y lecturas de poemas, las cuales duraban pocos minutos y que muchos indican como una anticipación de los *happenings* de los sesenta. También publicaron libros de tiradas pequeñas y cuadernos de poemas. Las producciones de ambos poetas en esa época pretendían seguir la forma clásica de los poemas, pero con contenido heterodoxo. Luego de poesía buenos aires, Vanasco formó parte del comité de redacción de la revista surrealista *Letra y Línea*, de la segunda época de *Contemporánea* y de *Zona de la poesía americana*. Ha sido un poeta y novelista innovador, que merece ser rescatado y estudiado.

es en tus ojos donde la luz desata sus mares
es por ti que el mar reanuda su juego
es tu voz donde la noche amansa sus vientos propicios
y es en el centro de tu risa donde el día ordena sus mástiles

es a ti a quien la mañana dedica su empeño
a quien prefiere la línea del mediodía
por quien se preparan los hábitos del anochecer
es por ti que cada hombre ha clavado sus anclas
y por quien el año alberga demasiado optimismo
y el hilo de la historia se ha vuelto susceptible en extremo

es en tu corazón que madura lo que está por venir

Alberto Vanasco, “ella en particular”, *poesía buenos aires*, n° 13-14, primavera de 1953 – verano de 1954.⁴³

Puede advertirse en este poema que el paso del invencionismo, el ejercicio de su experimentación o la comprensión de sus premisas, y la influencia del surrealismo, había abierto el lenguaje hacia combinaciones inciertas que multiplicaban su sentido exponencialmente; también lo había bajado a una llaneza que incluía giros de la oralidad, una sencillez sin precedentes en la poesía argentina, con excepción de Baldomero Fernández Moreno, de quien poesía buenos aires publica *La mariposa y la viga*.⁴⁴ Lejos, muy lejos de la elocuencia elegíaca o épica de los cuarenta, este tono llano más cercano a la cotidianidad íntima, conversa en lugar de declamar. A la vez, varias de las cuestiones que el grupo venía elaborando están presentes en este poema aparentemente de amor: la persistencia de un elemento constante en la poesía que atraviesa el tiempo (“tu nombre resuena como las declinaciones más antiguas”), el modo de inscribirse en el devenir histórico (“el hilo de la historia se ha vuelto susceptible en extremo”) y la profecía poética, esta vez orientada no a un sentido mágico o trascendente, sino producto de un proceso humano (“es en tu corazón que madura lo que está por venir”).

⁴³ Es más que una curiosidad que, posteriormente en 1960, Vanasco haya publicado este poema con el título de “Ella en general”, en el libro del mismo nombre, y que haya omitido en esa versión el penúltimo verso sobre el hilo de la historia.

⁴⁴ Fernández Moreno, Baldomero, “La mariposa y la viga”, *poesía buenos aires*, n° 19-20, otoño-invierno de 1955; Fernández Moreno, Baldomero. 1955. *La mariposa y la viga*. Buenos Aires, Ediciones Poesía Buenos Aires.

La relativización de los principios vanguardistas, además de favorecer la inclusión de un número mayor de poetas en la comunidad, posibilitaba que esas premisas se consolidaran y duraran en el tiempo: un modo nuevo de poetizar, con unas pocas características específicas –sencillez, tono íntimo, verso libre, adjetivación escasa, imágenes inusuales, lenguaje porteño sin desbordes hacia una oralidad directa, etc.–, que se afianzaba e incluso se extendería hacia las poéticas de los años sesenta (véase el capítulo 7); lo cual no podía ocurrir con las disposiciones más rígidas del primer invencionismo. Esta apertura y la distensión del lenguaje poético respondían a una necesidad perentoria: el restablecimiento de la función comunicativa, que favoreciera la conservación del entendimiento compartido y que estableciera a la poesía como un elemento de vínculo con los otros, algo que se había perdido en parte como efecto colateral del combate contra la representación.

Había que restablecer el sentido no por volver a los modos anteriores, sino porque sin la función comunicativa la poesía no podía contribuir a la comunión de individuos. El proceso de descomposición de la lengua en sus partes había servido para despojarla de todo lo accesorio, para resistir los sentidos dominantes y para lograr una expresión más propia, más cercana al habla porteña y a la experiencia cotidiana. En definitiva, el lenguaje había prescindido por un tiempo de los sentidos que tenía adheridos, los cuales no eran significativos para las condiciones sociales en transformación, y una vez lograda una “lengua desmantelada” como la llamó Aguirre,⁴⁵ requería volver a cubrirse de nuevas significaciones.

⁴⁵ En una entrevista radial de 1954, transcrita en Fondebrider, Freidemberg y Saimolovich, 1988-1989.

5.4 *El sacrificio por la comunicación*

Había una consciencia del tiempo, del cambio, de cierta maduración. En el mismo nº13-14, en la última página, aparece un pequeño texto sin firma que recuerda el aniversario de *poesía buenos aires*. Habían pasado cuatro años después de los cuales, "...la vehemencia inicial ha buscado otras formas, más rigurosas, menos consecuentes consigo mismas (y que quieren ser más útiles) de expresión". El fervor del comienzo se había disipado y ahora "**poesía buenos aires** es, para nosotros, posibilidad de reunirnos con los otros (...). Y así, una vez llegados al término de su trayectoria –que queremos voluntario como su comienzo– **poesía buenos aires** tendrá a bien no devenir institución...".⁴⁶ Parecía una despedida o una forma de excusarse en caso de que tuvieran que discontinuarla, pero todavía faltaban varios números más. En todo caso, lo que expresaba ese texto era una consciencia de la transitoriedad, del carácter prescindible, luego del cumplimiento de cierta tarea. El objetivo de "no devenir institución" se convertiría en un compromiso que exigía una transformación permanente, o bien desaparecer; un gesto absolutamente vanguardista.

Es que la consciencia histórica de estos movimientos conducía a la aceptación de la propia caducidad. Como los poetas del cuarenta (véase el capítulo 2), los del cincuenta también sabían que numerosos escritores exitosos habían caído en el olvido; pero fundamentalmente influía el hecho de saberse parte de un momento de inflexión en el devenir poético. La desestructuración de los principios vanguardistas, la "deriva orgánica", como la ha llamado Rodolfo Alonso,⁴⁷ constituye en definitiva el momento

⁴⁶ "Aniversario", *poesía buenos aires*, nº 13-14, primavera de 1953 – verano de 1954. Resaltado en el original.

⁴⁷ En entrevista personal, julio de 2010: "Se desestructura el dogma, se va desestructurando y se va generando una actitud de seriedad con respecto al poema. Hay un devenir orgánico en estas personalidades que no es a través del dogma". Sin duda, lo que Alonso expresa es el acontecer de un desarrollo natural de la relación de los poetas con el quehacer poético, que se vuelve más libre una vez

agonístico o de dilución de este movimiento (Poggioli, 1964). Se trata de un sacrificio agónico, porque aceptar la superación y la síntesis de estos principios implica asumir “en vida” el fin de la propia poética de ruptura en pos de legar una mayor libertad:

“Bontempelli [afirma] que ‘el espíritu mismo de los movimientos de vanguardia es espíritu de autosacrificio y autoconsagración a los que nos seguirán’ (...). Pero en la ideología de las vanguardias más recientes el sacrificio agónico es concebido preferentemente en función del grupo colectivo de los hombres que nacieron y crecieron en un mismo momento histórico: en otros términos, de la generación de los jóvenes” (Poggioli, 1964: 78-79).

El sacrificio de poesía buenos aires, que consistiría en aceptar el fin de la poética vanguardista con el propósito de evitar su institucionalización, sería en favor de las generaciones futuras de las que se sentían parte como jóvenes; por una forma de poetizar, que sería la que practiquen ellos, sus amigos o los que sigan. En todo caso, ese sacrificio implicaba la concesión de la libertad poética, que abría cierto peligro para la conservación de la comunidad, dado que la autonomía, siempre en tensión con la legitimidad pero también con la seguridad de la comunidad, podía producir la disolución del entendimiento compartido que la sustentaba.

Pero la comunidad pequeña podía sacrificarse si se ampliaba a una práctica extendida de comunión poética más amplia, algo que hasta el momento había estado impedido por dos factores ligados: por un lado, una incomunicación entre los individuos que la poesía no estaba contribuyendo a evitar y que incluso el hermetismo en que a menudo caía ayudaba a ensanchar; por otro, el aislamiento que sufría el poeta moderno en la sociedad alienada por las reglas del consumo. Al promediar la mitad de la década, estas dos cuestiones cobraron preponderancia en las páginas de la revista. Eran parte de las preocupaciones del momento, de lecturas y traducciones, tal vez como consecuencia

desligados de las reglas rígidas y cuando se permiten a ellos mismos usar recursos de otros movimientos. La “seriedad” se atribuye al compromiso ético que asume en ese sentido el poeta: “Espiro una vez me dijo: ‘Se puede ser poeta y otra cosa, pero no otra cosa y poeta’. Si uno se define poeta, poeta es primero que nada y eso ocupa todo. Se trata de una ética no ideológica, a diferencia del compromiso sartreano, y no procura eliminar al otro”.

del cada vez más asiduo intercambio con la revista *nueva visión* y su editorial, que se plasmaba en la publicación en *poesía buenos aires* de fragmentos de ensayos que editaban los hermanos Maldonado-Bayley.⁴⁸

Es justamente como comentario a un artículo de Tomás Maldonado titulado “Problemas actuales de la comunicación”,⁴⁹ que Aguirre reflexiona sobre el tema en relación con la poesía. El artista argumenta que “el sacrificio del hombre en beneficio del producto llevó a la sociedad burguesa al sacrificio de la comunicación entre los hombres, es decir, a lo que Marx denomina, hegelianamente, ‘la alineación del hombre a su ser genérico’”.⁵⁰ Por eso, la comunicación es central y constituye su función social entre los que “tienen la responsabilidad de elaborar, inventar o poner en circulación los signos o símbolos que la hacen posible”, lo cual incluye a poetas, artistas y músicos – que llama “géneros tradicionales de expresión”–, pero también a las artes gráficas, el cine, la televisión, etc. –“procedimientos de alcance multitudinario”–. Todavía no advierte la contradicción entre el arte y la cultura de masas de la que participaban estos últimos, sino que incluso Maldonado resalta su forma directa de intervención en contraste con el arte, que implica un modo indirecto.

Aguirre encuentra que hay “una muralla insalvable que impide la comunicación”, entendida como la “facultad de trascender de un yo a un no-yo”, porque “no puede existir sin el reconocimiento del semejante”. Y ese es para Aguirre el mayor problema al que, retomando la premisa de Maldonado de que “detrás del intento de

⁴⁸ Por cortesía de la editorial Nueva Visión, aparecen en *poesía buenos aires* fragmentos de *Problemática del arte contemporáneo*, de Wilhelm Worringer (*poesía buenos aires*, nº 18, verano de 1955) y *Poesía moderna y forma*, de Herbert Read (*poesía buenos aires*, nº 19-20, otoño-invierno de 1955).

⁴⁹ Maldonado, Tomás, “Problemas actuales de la comunicación”, *nueva visión*, nº 4, 1953.

⁵⁰ *Ibid.*

domesticación del arte se esconde el de domesticación del hombre”,⁵¹ la poesía puede contribuir a superar:

“...lo que aparece a menudo como lucha por la poesía es, en realidad (...), lucha por la validez humana, es decir, no un problema que se refiere a la poesía en cuanto posible forma de comunicación sino un problema que se refiere al hombre en cuanto posible objeto de esa comunicación. (...)

...lo que los poetas están defendiendo ahora no es la poesía en sí misma sino la validez de sus posibles destinatarios (...).

...el poema ha de ser, por naturaleza, una limitada forma de comunicación. Pero el poeta, para tener derecho a esta limitación, deberá, paradójicamente, comprometerse en una peligrosa conciencia: la de estar unido, por el fondo, a todos los hombres, a todos esos hombres cuya vida y cuyo dolor exceden los límites del poema”.

Raúl Gustavo Aguirre, “Notas sobre el problema de la comunicación”, *poesía buenos aires*, nº 13-14, primavera de 1953 – verano de 1954.

Evidentemente, la poesía había encontrado su función, ya no interna sino hacia afuera. Era ahora un instrumento vivo para superar el aislamiento, pero también para resistir la dominación: “El arte de hoy es peligroso para el estado totalitario porque es, en última instancia, la inquietante expresión de un incontrolable desplazamiento del espíritu, un factor de desorden”.⁵² Entenderla así implicaba reconocer su potencia política, pero fundamentalmente devolverle el carácter mediador, esta vez, como elemento noble, transparente, que favorecía los lazos en lugar de interrumpirlos (cf. capítulo 3). Por eso, la poesía continuaba siendo para Aguirre “escritura sagrada”, no porque depositara en su práctica un elemento trascendente o proveniente de un universo sobrehumano, sino porque el sentido recobrado “a cambio de un entrañable ahondamiento en la realidad de la existencia”⁵³ implicaba un vínculo venerable y un refugio en el otro contra el peligro de lo inminente.

La idea de una poesía fuertemente arraigada en la realidad y en el vínculo dinámico del poeta con ella venía afianzándose hacia unos años atrás. En el número 8 del invierno de 1952, Espiro ya se preguntaba si “¿tiene la obra de arte origen en esa

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Aguirre, Raúl Gustavo, “Poesía, escritura sagrada”, *poesía buenos aires*, nº 15, otoño de 1954.

vida impersonal que constituye el sustrato histórico?” y respondía que estaba ciertamente por encima a causa de que expresa la más alta visión de la vida. Pero allí manifestaba también que “la actitud del artista es ya su obra, y su obra es su actitud”,⁵⁴ por lo que la labor artística estaba profundamente enlazada con la realidad, se nutría de ella y la incidía a través del sujeto. Esta cuestión iría trabajándose como una respuesta posible a la religación del arte y la vida en una imbricación cada vez más sólida entre el ejercicio de la poesía y la integridad humana (véase el capítulo 6):

La tarea esencial de un poeta no es otra que aquella por la cual deviene un hombre: la comprensión cada vez más íntima de la realidad en que se mueve (...) Descubre un día que él, como ser que se mueve, es –continuamente– una conducta, un hilo de conducta entre otros hombres que también se mueven.

Raúl Gustavo Aguirre, “Presencia de la realidad en la poesía”, *poesía buenos aires*, nº 9, primavera de 1952.

Resulta difícil no advertir en estas ideas un eco sartreano. Efectivamente, a pesar de que no se hace referencia en la revista al filósofo francés y de que los miembros del grupo afirman no haber discutido la cuestión en particular,⁵⁵ luego de la Segunda Guerra Mundial las ideas de Sartre se habían propagado rápidamente e, incluso, con anterioridad a la guerra algunos habían accedido a sus obras en francés. Bayley y Maldonado, por ejemplo, habían leído *La Nausée* y *Le Mur* en su idioma original, a principios de los años cuarenta, y *L’Existencialisme est un Humanisme*, en 1946, ni bien fue publicado en Francia.⁵⁶ De allí, la posición crítica que se lee en el “Manifiesto invencionista”,⁵⁷ que se declara “contra la nefasta polilla existencialista y romántica” o cuando Bayley habla en *Arturo* de “existencialismo muertista”.⁵⁸ Pero en los años cincuenta, ya se había publicado *¿Qué es la literatura?* en la traducción de Aurora

⁵⁴ Espiro, Nicolás, “Personalidad del arte”, *poesía buenos aires*, nº 8, invierno de 1952.

⁵⁵ Rodolfo Alonso y Tomás Maldonado, en entrevista personal.

⁵⁶ Información brindada por Tomás Maldonado en entrevista personal.

⁵⁷ “Manifiesto invencionista”, *Arte Concreto Invención*, nº1, agosto de 1946: 8.

⁵⁸ Bayley, Edgar, sin título, *Arturo*, Buenos Aires, verano de 1944. Esto también fue señalado por Tomás Maldonado, en entrevista personal.

Bernárdez (1950) y sus ideas se habían extendido hasta formar parte de cierta base discursiva en relación con la teoría del compromiso.

El caso de la poesía, no obstante, era particular: Sartre hace una distinción en ese texto entre el lenguaje de la prosa y el lenguaje del arte, donde incluye la poesía junto con la pintura y la música, porque hace uso de las palabras para “crear cosas” y no sentidos –una noción que rozaba las ideas del primer invencionismo–, como hace la prosa para designar y formular conceptos. Por lo tanto, la función social que solicita a la literatura no sería posible en la poesía, porque no podría generar la consciencia que requiere la sociedad para ir hacia su libertad. Tal vez sea por ese rechazo que los poetas de poesía buenos aires no adoptaron ni discutieron o criticaron estas cuestiones: la poesía quedaba una vez más relegada y era sospechosa de esteticismo. Sin embargo, la intención de interferir de manera dinámica con la realidad, de hacer de la poesía una actitud ética que mantuviera el estado de alerta y un instrumento para estrechar vínculos entre los hombres, con un objetivo igualmente liberador, no parece estar lejos del propósito sartreano. Probablemente, esas ideas les hayan llegado más a través de poéticas como la de René Char y Paul Éluard, o de las lecturas de Albert Camus y Pierre Reverdy. O bien, quizás, a causa de una misma percepción de la alienación de individuos y poetas.

El comienzo de “La razón ardiente” de Bayley parece tanto una respuesta a la exclusión de los poetas de Sartre como una reconsideración de sus principios invencionsitas iniciales: “El poeta ha de trabajar con palabras, forzosamente, pero con esta reserva decisiva: las palabras constituyen siempre un resultado. Si todo se reduce a palabras, si el proceso empieza y termina en ellas, estamos en la literatura”. La literatura es, a su modo de ver y de sus compañeros, el verdadero peligro, en tanto que remite a

una concepción anquilosada y escindida del flujo social. Para no caer allí, el poeta “tiene que hacerse palabra”,⁵⁹ porque aunque con una postura más distante puede alcanzar la exactitud de la expresión, corre el riesgo de someterse a servir únicamente a la lengua. Para no caer en ello, debe mantener siempre, a su vez, una desconfianza sobre el lenguaje. Evidentemente, Bayley está aquí muy lejos del primer invencionismo, cuando los poemas objeto estaban compuestos por palabras escindidas de su significación y su realidad; también es una concepción opuesta a la de Sartre, porque el poeta que hace carne el lenguaje con suficiente distancia crítica logra cumplir su función social de mantener la conciencia alerta.

De hecho, “lo desolador para un poeta de este tipo no es su poética (...), sino su impotencia funcional, que lo aleja cada vez más del salto o la conmoción imprescindibles”.⁶⁰ Es decir, cuando no logra cumplir su función encuentra la alienación que lo consume y que, a su vez, lo aleja aún más de su tarea. Finalmente, señala la ausencia de certidumbres y su actividad creadora como parte del desasosiego y el inconformismo:

“...no hay de nosotros nada de definitivo, (...) no experimentamos casi nunca el sentimiento de la plena satisfacción por la obra realizada (...). Lamentamos, en todo caso, nuestra incapacidad para trabajar en la línea de las creaciones definitivas, que nos empuja a esa función de refractarios permanentes, desgajados de tantas solidaridades de profesión, de secta o de profundidad soledosa”.

Edgar Bayley, “La razón ardiente”, *poesía buenos aires*, nº 16-17, invierno y primavera de 1954.

Esta definición en plural expone la situación de grupo con franqueza: el terreno resbaladizo, la inseguridad de la creación artística en un momento de inflexión donde todo es nuevo y también perecedero, hasta fugaz, la incertidumbre que genera una actitud reacia y aislamiento. Esta indocilidad aparente manifiesta, no obstante, como contracara una inquietud por ese aislamiento que conlleva la autonomía. Ese otro con

⁵⁹ Bayley, Edgar, “La razón ardiente”, *poesía buenos aires*, nº 16-17, invierno y primavera de 1954.

⁶⁰ *Ibid.*

quien tejer un puente poético había pasado de ser un poeta, un compañero, al lector o el conjunto de lectores que ofrece una sociedad. Y al extender la función de la poesía desde un núcleo comunitario restringido al plano social, emergía la preocupación por la alienación del poeta.

La revista, en una nota sin firma, acababa de declarar en la última página del número anterior que poesía buenos aires se había convertido sin proponérselo y de forma espontánea en un movimiento, únicamente por la “consolidación de una actitud de espíritu y de vida”.⁶¹ Sin embargo, en “Riesgo y ventura del poeta contemporáneo”, un texto fundamental de esta etapa, Bayley detecta que el mayor y nuevo problema para el poeta es que se encuentra “...prácticamente solo delante del público, sin apoyatura de círculos socialmente válidos, ya que no pueden considerarse tales los grupos de poca duración y cohesión que constituyen los movimientos literarios”.⁶² Claramente advierte una crisis en los mecanismos de legitimación de la práctica poética y de autorización de la voz, cuando la aprobación de los pares no alcanza.

Todo, incluida la originaria pregunta por la función de la poesía (véase el capítulo 4), gira alrededor de la situación a la que había llevado la propia estética de umbral de la vanguardia: desechar aquellas formas que ya no eran suficientemente significativas para la nueva coyuntura histórica, sumado a la renuncia a cualquier apoyo externo –ya sea de publicidades, otros grupos, precursores o el reconocimiento en concursos– habían conducido al grupo a encerrarse en sí mismo y a aislarse del público. Era el precio de la autonomía, siempre en tensión con la legitimidad, que amenazaba con disolver propósitos, tarea, grupo, frente a la ausencia de fundamento que justificara su praxis. Si la poesía ya no era requerida por la religión, por la política, por su propio

⁶¹ “Hoja de ruta”, *poesía buenos aires*, nº 15, otoño de 1954.

⁶² Bayley, Edgar, “Riesgo y ventura del poeta contemporáneo”, *poesía buenos aires*, nº 16-17, invierno y primavera de 1954.

estatuto sagrado, si no había un público que la aclamara, ¿para qué escribir? ¿Para un par de decenas de amigos?

Bayley lo plantea aquí como una situación general del poeta, como “resultado del cambio radical que se viene produciendo, desde antes de la segunda mitad del siglo pasado, en los modos expresivos tradicionales de todas las artes (...). otros escritores se niegan a consentir (...) porque advierten una crisis en el lenguaje estético y se ven impelidos, en consecuencia, a formar un nuevo sistema de significaciones”.⁶³ ¿Cuál es el cambio radical al que alude? La clave la da en otro extenso ensayo donde sintetiza, no de forma ordenada pero sí con lucidez, muchas de sus preocupaciones. Mencionando como única referencia a Marx, hace un diagnóstico histórico acertado sobre las causas y la situación del arte en su actualidad. El proceso estético estaría presidido en la modernidad por una voluntad de diferencia, de innovación, a causa de las nuevas condiciones sociales y técnicas desarrolladas desde antes de la mitad del siglo XIX. Esas condiciones, básicamente el advenimiento del capitalismo, generaron la autonomización del arte y del artista respecto de las clases dirigentes:

“Desde antes de promediar el siglo pasado, en razón de las nuevas condiciones sociales y técnicas imperantes, el artista comienza a desarrollar una conciencia de autonomía en cuanto se refiere a su función con respecto a los gustos y los intereses de las clases dirigentes (después de ser artista-dirigente y artista-funcionario, se ha convertido ahora en artista laico) y en cuanto se refiere al carácter temático de su producción. En orden a la laicización de su actividad, influye la nueva estructura social y económica del capitalismo, contraria a toda inversión no redituable –y nada menos redituable que el mecenazgo dispensado a creadores inconformistas–, y la mentalidad burguesa, que desestima la importancia del arte. En orden al carácter temático de su producción, influyen las técnicas reproductoras y de comunicación, que alcanzan rápidamente un grado de perfeccionamiento y difusión”.

Edgar Bayley, “El arte, fundamento de la libertad”, *poesía buenos aires*, nº 18, verano de 1955.

La autonomía, sumada a los procesos técnicos de producción y la comunicación que sustituyen el arte entre la burguesía, el cual cae “bajo el dominio de las técnicas de propaganda” y rompe la posibilidad de “un arte popular, encuadrado dentro de los

⁶³ *Íbid.*

caracteres espirituales de la época” o de la comunidad, son fenómenos paralelos que confluyen para Bayley en la conformación de la situación del poeta moderno. A pesar de señalar las causas en el proceso histórico, no deslinda la responsabilidad de la propia praxis artística que, imbuida en un pensamiento estético afectado por esa voluntad de diferencia, contribuye a la brecha entre arte y pueblo, y entre los hombres entre sí. Se trata de la misma voluntad de diferencia individualista propia del capitalismo que ya advertía en los primeros textos de la Asociación Arte Concreto-Invención (véase el capítulo 4), pero aquí la extiende tanto a la vanguardia como a la conformación de la cultura de masas, dos procesos paralelos que entiende inherentes a la modernidad.

La cultura de masas, entonces, es también producto de las condiciones dadas por el capitalismo industrial, pero es una consecuencia no de la voluntad de diferenciarse propia del vanguardismo, sino de

“la segregación del individuo del todo, en la vida privada, en todo aquello que cada uno puede compartir con los demás (...) en base al individualismo naciente, en la mayoría del pueblo, especialmente en las grandes urbes, se disuelven las tradiciones y los hábitos, y, en consecuencia, los antiguos nexos, sin que los sustituyan nuevos valores y sentimientos comunitarios. Es que el nuevo espíritu colectivo reside, precisamente, en la falta de espíritu (...). el antiguo arte popular, que era la expresión (...) de una comunidad unida por intereses y tradiciones de grupo, va perdiendo fuerza y autenticidad. (...) El arte queda reducido al carácter de ornamento...”.

Edgar Bayley, “El arte, fundamento de la libertad”, *poesía buenos aires*, n° 18, verano de 1955.

En esas condiciones, la afirmación de la burguesía y sus prácticas comerciales y políticas dan importancia creciente a las “artes de comunicación, dirigidas a las grandes masas”, donde incluye los diarios y las revistas, el cine, las audiciones radiofónicas, y también los grandes espectáculos deportivos y la reciente televisión. Pero estas artes carecen de los intereses y valores originales de la comunidad, por lo que “las técnicas de comunicación están destinadas paradójicamente a operar la incomunicación entre los individuos de la masa”, lo cual termina de dar forma a la segregación y complementa la alienación del arte a partir de la autonomía.

En consecuencia, para Bayley el arte moderno es alienado en términos de Marx, “es decir, un arte que no cumple la función de tal y está al servicio de objetivos comerciales o políticos”.⁶⁴ La vanguardia y la cultura de masas, por lo tanto, habrían sido desde esta perspectiva las dos contrapartes de un mismo proceso (Huysen, 2006; véase el capítulo 1). Sin embargo, frente a este escenario incierto, el arte sigue brindando la esperanza para la liberación: dado que su práctica incrementa y orienta la energía espiritual del hombre, y que los problemas planteados conciernen a la “fundamentación espiritual de las relaciones entre cada hombre y la comunidad”, la experiencia estética puede encaminar hacia la liberación: “El arte tiende, en efecto, a crear y desarrollar entre los hombres relaciones de comunión por medio de la actividad subjetiva de cada uno”.⁶⁵

Una distancia como la que va del cuerpo al espíritu es la que caracteriza el trayecto que recorrió la noción de experiencia estética en estas figuraciones de lo poético: desde “desplazamiento de valores de sensibilidad ejercido por una imagen”, que genera la novedad que produce la obra,⁶⁶ la cual hace consciente el lazo entre el individuo y la sociedad (Adorno, 1983) en el momento inicial del invencionismo (véase los capítulos 3 y 4), hasta esta capacidad de liberar el espíritu e independizarlo para favorecer vínculos humanos genuinos. El elemento común que subyace en ambos momentos es la idea de liberación y de consciencia, que favorece lazos verdaderos. Si antes la novedad de la poesía vanguardista generaba una distancia que marcaba la consciencia de la individualidad, ahora es un instrumento aglutinante, capaz de vivificar la afinidad comunitaria mediante la comunicación (Bataille, 2005), no ya en el seno del

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Bayley, Edgar, *Sin título*, en Arturo, 1944: 7-8.

A la zaga de la vanguardia

grupo, sino en una comunidad más amplia, desterritorializada, de los que hablan el lenguaje nuevo de la poesía.

En esa redefinición entra también la vanguardia, cuyo objetivo ya no es el de quebrar la representación y resistir la apropiación de sentidos, sino

“lograr un lenguaje estético, efectivamente viable, en función de los intereses de la comunidad, y no un remedo de las técnicas de propaganda o proselitismo. Un arte hecho por todos, en razón de la individualidad humana de cada uno, y no en función de sujeto ‘ganado’ o ‘persuadido’, sigue siendo el propósito de toda actitud vanguardista”.

Edgar Bayley, “Riesgo y ventura del poeta contemporáneo”, *poesía buenos aires*, nº 16-17, invierno y primavera de 1954.

En tales condiciones, la función mágica o profética, sobrehumana en definitiva, de la poesía queda completamente abolida:

“...el creador ha de buscar en sí mismo la voz que lo oriente y lo sostenga. (...) No hay retribución posible por el momento. Pero ha surgido un espíritu cuyo timbre es común: el poeta habla, simplemente. Eso es todo. Ninguna profecía le es permitida. Acaso, quepa exigirle el permanecer despierto en su aventura, para no ocultarse los riesgos a que está expuesto constantemente y a los que sucumbe con tanta frecuencia”.

Edgar Bayley, “Riesgo y ventura del poeta contemporáneo”, *poesía buenos aires*, nº 16-17, invierno y primavera de 1954.

La desacralización poética que le tocaba llevar a cabo a la vanguardia estaba completa para Bayley; por eso, estaba lista para la acción más contra institucional: aceptar su propia finitud, recuperar la semiosis a fin de favorecer la comunicación y diluirse para dar paso al devenir natural de una comunidad más amplia.

The image features a solid blue background. In the upper half, there are several white, organic, curved shapes that overlap and intersect, creating a sense of movement and depth. These shapes resemble stylized leaves or petals. Below the graphic, the text is centered and rendered in white.

capítulo 6

sans serif

o la forma como
acontecimiento

*“La cuestión no es de nuevas fachadas
sino de nuevas estructuras”.*

Edgar Bayley¹

Catorce centímetros por 19 y medio eran las dimensiones del innovador tamaño que los editores de *poesía buenos aires* habían elegido para inaugurar la nueva época. En el verano de 1956 eran varias las transformaciones que se habían consumado recientemente: el gobierno de Juan Domingo Perón había terminado abruptamente con el golpe de estado autodenominado “Revolución Libertadora” y el peronismo proscrito, en el seno de una sociedad ampliamente modificada, creaban condiciones inéditas que habían llegado para quedarse y desplegarse (Altamirano, 2001; Plotkin, 1993; Potash, 1982; Terán, 2008; Sigal, 2002; Caimari, 1995; véase el capítulo 2). A su vez, los cambios operados en las figuraciones de lo poético durante los últimos diez años, también se habían instalado entre los poetas sin vuelta atrás y se consolidarían durante las décadas siguientes en una paulatina transformación, incluso en el público (véase el capítulo 7).

Definitivamente, no había entre los poetas de la nueva generación ni de las que vendrían quienes reivindicaran modelos clásicos, utilizaran el verso medido o incluyeran la interjección “¡oh!” en sus producciones.² El ideal vanguardista, o bien el

¹ En “Riesgo y ventura del poeta contemporáneo”, *poesía buenos aires*, nº 16-17, invierno y primavera de 1954.

² La caducidad de ciertos giros altisonantes era evidente. Una crítica hilarante publicada en la revista surrealista *Letra y Línea* del libro de *Los nombres*, de Silvina Ocampo, el cual había ganado el Premio

estilo llano, breve, inesperado que estos movimientos habían legado, se había afianzado junto con la conciencia de que la poesía ya no era un lenguaje sagrado, que hablaba de cuestiones ajenas a lo cotidiano, e incluso ahora aceptaba de buena gana las cadencias porteñas y no faltaba mucho para que dejara aflorar el voseo. De ahí en más había sólo un paso para que individualidades como las de Leónidas Lamborghini, Juan Gelman o el mismo Urondo amasaran la oralidad y la escandieran en versos (Freidemberg, 1999; García Helder, 1999).

A pesar de que los poetas de poesía buenos aires no tuvieran un programa específico que amalgamara cuestiones políticas y estéticas, y que su posición de izquierda los contrapusiera al peronismo, esos cambios estaban permeados por las transformaciones sociales cristalizadas en esos años: el ideal aristocrático y el ascenso social ya no estaban necesariamente ligados, y la clase media, trabajadora y profesional, había afirmado su dominancia. En términos discursivos, estas cuestiones eran ahora enunciables en el ámbito poético, dado que se había producido una modificación en las reglas que organizaban su formación discursiva (Foucault, 2002a). Como se ha visto en el capítulo anterior, poesía buenos aires, aun con dificultades, avances y retrocesos, había persistido en deshacerse de aquellas reglas que vinculaban la poesía con lo trascendente y romántico, por lo que promovían un lenguaje más llano, desmantelado de ornamentos o adjetivaciones eminentes, más cerca de lo real.

Nacional de Poesía, ejemplifica la pérdida de vigencia que tenía cierto estilo para las nuevas generaciones: “Cuando me dan un libro de poemas recién aparecido en Buenos Aires, lo primero que hago es buscar la página donde figura Orfeo. La insistencia con que el popular guitarrista es invocado por nuestros vates me hace sospechar que todo un sector de la literatura argentina está vinculado estrechamente con la poesía órfica, la cual, según L. Laurand ‘tiene cierto interés para la historia religiosa de Grecia, pero casi ningún valor literario’. Es obvio señalar que, de utilizarse la fórmula citada para calificar la poesía órfica nacional, debe modificársela así: ‘no tiene interés para la historia religiosa de Grecia’. (...) como propietario de la idea, y habiendo escalera, no me responsabilizo por ningún accidente que en lo sucesivo pueda originar el descenso de Orfeo a los infiernos de nuestra lírica” (Vasco, Juan Antonio, “Sobre la poesía órfica (A propósito de “Los Nombres”, de Silvina Ocampo)”, *Letra y Línea*, n° 4, julio de 1954, p. 10).

Pero una poesía que se escribe para ser leída en silencio piensa su dimensión gráfica, tanto de la hoja como de la letra. A partir de Mallarmé, sin olvidar el futurismo y la poesía cubista, entre otras experimentaciones que el grupo tenía en cuenta, la existencia gráfica de la letra sobre la hoja comenzó a materializarse y a aportar significación. Un arte que antiguamente era puramente declamatorio y que luego la escritura tuvo el mero y fundamental objetivo de inscribir, pasó a tener en determinado momento –tal vez con el registro sonoro de lo oral y lo musical– autoconciencia de su dimensión visual. Una letra imprenta de gran magnitud gritaba a los ojos en los afiches futuristas o constructivistas, y en los titulares en letra catástrofe de los diarios que daban noticias de las guerras mundiales. Muchas de las novedades pergeñadas durante las décadas pasadas, más que una carrera contra el futuro, reflejaban la autoconciencia de su actualidad (Badiou, 2005).

Incluso, el soporte de la revista puede pensarse como una instancia intermedia entre la oralidad y el libro dado que, como ámbito impreso, elabora su presentación gráfica más allá de la uniformidad de este último y que, muchas veces, reemplaza con formas, tamaños y colores el énfasis de lo audible. Eso fue lo que ocurrió en esta publicación la cual, al tiempo que desarrollaba una poética propia a la luz de las innovaciones vanguardistas del invencionismo, abrevaba de las experimentaciones del arte concreto que le aportó una diagramación innovadora y también una concepción de lo gráfico que contribuyó a la significación propia del poema, ligada a la misma búsqueda de pureza que había caracterizado las transformaciones en el lenguaje.

No obstante, el derrotero de experimentación que había cumplido la poética hacía que las novedades gráficas fueran limitadas. La aspiración de pureza y el trabajo sobre la estructura de los lenguajes artísticos del concretismo y el invencionismo habían

hecho que poesía y plástica se replegaran sobre sus elementos básicos (véase el capítulo 4), por lo cual los aspectos visuales del poema no excedían lo estrictamente lingüístico. Es decir, si la intención de trabajar de forma rigurosa sobre las estructuras de cada disciplina para alcanzar su pureza implicaba despojarla de todo elemento ajeno a su práctica, cualquier aditivo no lingüístico que se agregara a la poesía implicaba vulnerar la aspiración de una poesía pura. La deriva hacia una poesía visual, por lo tanto, no estaba dentro de las posibilidades y los cambios en el diseño, al contrario, tendían a exponer de forma más diáfana los textos.

Ahora bien, mientras el diseño de la revista procuraba aislar la disposición del poema para asegurar una significación ceñida, que no estuviera interferida por otro texto o significación, los poetas advertían las limitaciones que su propia falta de contacto con el medio literario había generado –recuérdese que tenían como norma implícita no presentarse a concursos, no publicar en la prensa masiva ni tener pertenencia institucional–. También notaban que, aunque ya habían dado paso a una reposición de cierta significación, era necesario abrir la poesía a elementos de la realidad que permitieran restituir la función comunicativa del lenguaje, la cual ahora advertían como propósito fundamental (véase el capítulo 5). Sin embargo, esa apertura no podía darse hacia lo que alguna vez habían llamado “poesía adjetivada”:³ el poema social no brindaba una solución al encierro y la falta de comunicación, porque su llaneza extrema no sólo constituía “una de las trampas del pintoresquismo”⁴ o el riesgo de supeditar la poesía a la cultura de masas,⁵ sino que también atentaba contra esa capacidad poética de

³ “Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953”, *poesía buenos aires*, n° 13-14, primavera de 1953- verano de 1954.

⁴ Portantiero, Juan Carlos. 1957. “Para una crítica de la literatura argentina”. En: AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social, p. 87

⁵ Aguirre, Raúl Gustavo. 1957. “Los poetas en nuestro tiempo”. En: AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social, pp. 92-111. Bayley también

liberar los sentidos de la palabra, de ir más allá del significado lógico del lenguaje corriente y que procuraba multiplicar su significación.⁶

Es que, si los dogmas vanguardistas se habían relajado, si primaba ahora restituir la función comunicativa para vivificar los lazos humanos a través de la poesía, todavía quedaba un motivo de resistencia: los elementos de una cultura prefabricada por los sectores poderosos para el consumo popular de las masas, que no significaba otra cosa que la sumisión del arte a las leyes de mercado y la profundización de la alienación de los hombres, que ya no contarían con el salvoconducto del arte para rehuir la cosificación capitalista. Efectivamente, la tensión de la vanguardia con la cultura de masas (Huysen, 2006) era un problema acuciante para estos poetas, que luego de haber contribuido a la transformación y la resignificación del lenguaje poético, veían la necesidad de mantener la postura vanguardista del inconformismo (Williams, 1997) para hacer de la poesía un instrumento de diálogo genuino, sin la intermediación de intereses externos y que contribuyera a mantener los ojos abiertos frente a las nuevas formas de apropiación de la cultura.

Si acordamos con Williams (1997) que las formaciones vanguardistas tienen una base social burguesa disidente, lo que ocurría en este caso era que los espacios para la disidencia, exiguos por naturaleza, se reducían de modo particular. El concepto de revolución era disputado por el conglomerado que había depuesto a Perón y por el socialismo y el comunismo, que habían quedado desorientados frente a la pérdida de adeptos en las filas obreras que había captado el peronismo (Altamirano, 2001). La disidencia entonces seguiría manifestándose en la poesía, que se concebiría ahora como

advierte sobre el peligro del vínculo entre poesía y política en “Arte, fundamento de libertad” (*poesía buenos aires*, n° 18, verano).

⁶ Cf. Bayley, Edgar, “Realidad interna y función de la poesía”, *poesía buenos aires*, n° 7, otoño de 1952.

un mecanismo de toma de consciencia, un modo de mantener el estado de alerta frente al populismo omnímodo de la cultura de masas.⁷

Ese lugar de resistencia requería ser convalidado y protegido, por lo que el grupo apostó nuevamente por la interdisciplinariedad, a través de la relación con artistas y músicos que siempre habían mantenido, y del intercambio reflexivo, aunque no compartieran ya la experimentación. Esto último se puso de manifiesto en la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, organizada por Paco Urondo como encargado de la sección Arte Contemporáneo del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral en 1957 la cual, como se verá, se inscribía en ese mismo contexto de “reconstrucción” luego de los años peronistas y, sin embargo, estaba permeado por los cambios ideológicos y discursivos dados en ese periodo. El evento, específicamente, se trató de una convocatoria multidisciplinaria de artistas concretos, surrealistas ex integrantes del Grupo Orión e independientes; arquitectos y diseñadores de la OAM; músicos de la Agrupación Nueva Música; cineastas experimentales; intelectuales; y poetas del grupo poesía buenos aires, surrealistas e independientes, que expusieron sus obras, dictaron conferencias y publicaron un volumen con poemas, fotografías de obras y los textos de las intervenciones.

Todos contaban ya con cierta trayectoria, mayormente, en el circuito independiente o extra oficial de sus disciplinas, pero también representaban la renovación en cuanto al estilo y las formas y, sobre todo, en el modo de concebir la relación entre sus especialidades y la sociedad, algo que se pone de manifiesto reiteradamente en las conferencias. Sin embargo, más allá de algunas coincidencias, la experiencia demostraría que el avance de la transformación y la consolidación de las

⁷ Williams (1997) señala este rasgo populista como propio del posmodernismo. Sin entrar en el profuso debate sobre este concepto, es posible pensar que, luego del umbral de época que implicó el peronismo, se abría una nueva etapa en este sentido.

nuevas tendencias en cada disciplina hacían que no fuera viable profundizar una interdisciplinariedad basada en la experimentación conjunta. La Primera Reunión de Arte Contemporáneo en Santa Fe, por lo tanto, marcaría en palabras de Rodolfo Alonso (2009) “el canto del cisne” para el movimiento poesía buenos aires, pero también los prolegómenos de una nueva modernidad (Giunta, 2001) que ya había llegado.

Con su nuevo diseño despojado, el cual comprendía importantes espacios en blanco que daban protagonismo al poema, la novedosa tipografía sin palo que aportaba nitidez al texto y dimensiones considerablemente más pequeñas, que hacían manejable el volumen, *poesía buenos aires* condensaba y se hacía eco de todas esas transformaciones –las llevadas a cabo en sus páginas y las recibidas desde fuera– mientras se consumía en el sacrificio agónico de dar lugar a la actualidad que estaba por venir.

6.1 La libertad real

Más que un cambio de época, la caída del peronismo significó un desafío discursivo. El aislamiento de estos poetas, en parte, estaba vinculado a una autocensura generada por una interpretación inexacta de la política cultural del peronismo, que limitaba y tenía el control de los grandes medios y publicaciones (Plotkin, 1993), pero se desentendía de las manifestaciones de espectro restringido. No obstante, solía creerse que el control era generalizado y eso ocasionaba cierta interdicción autoimpuesta que, incluso, terminaba por cohesionar al grupo en la ficción de un heroísmo disconforme:

“...me acuerdo el año en que murió Eva Perón, el '52, tuvimos [sic] reunidos (...), porque se decía, que las publicaciones tenían que salir con una tirita negra de luto, y que si no eran confiscadas y entonces los periódicos salían con una tira negra y nosotros decíamos, bueno, ¿qué hacemos?; yo les comentaba a los compañeros que la misma voz se corría en relación a que si uno no estaba afiliado al partido peronista no podía entrar en un hospital, y yo acababa, sin estar afiliado al partido, de

entrar en uno de los más importantes, donde casi todas las salas eran cátedras; entonces decidimos no ponerle el luto como si fuese una acción heroica; no pasó nada, como en la mayoría de las acciones heroicas (risas)” (Espiro, Lorea y Taborda, 2011: 3).⁸

El puntapié, la excusa o el compromiso de quebrar el aislamiento llegó en el verano de 1956: sin el peronismo en el gobierno desaparecía la incomodidad para manifestarse y ya no había motivo para mantener la interdicción. Además, esto marcaba la oportunidad de liberar el lenguaje poético definitivamente y devolverle su capacidad significativa, porque la hegemonía discursiva estaba modificando su disposición. Sin embargo, la autenticidad de la libertad decretada por el nuevo régimen despertaba sospechas. En ese marco, *poesía buenos aires* dio entrada a la coyuntura política fiel a su estilo: no como grupo, sino en dos pronunciamientos firmados individualmente por sus directores que aparecieron en el n° 21 del verano de 1956. Los textos comparten el mismo tema y posiciones similares, aunque tienen diferente tono, en términos de Bayley.⁹ Porque si bien para ambos los años recientes habían sido difíciles y profundamente desalentadores, hay en la declaración de Aguirre una cuota marcada de dramatismo, mientras que en el otro predomina el escepticismo.

Así, lo que para Bayley fue una “gangrena del alma”, “una descerebración”, “una ruina de la esperanza”, términos fuertes que revelan cierta impotencia, para aquel fueron “años de pesadilla”, “tiempo de asfixia”, de dolor, de angustia y de drama. En medio de semejante tragedia, Aguirre coloca a la poesía como refugio, como espacio de resistencia de “la gracia, el amor, la aventura, cuando ya no exista para otros”, donde “...algunos poetas escribían a oscuras, en la vergüenza y en la rabia de semejante subsuelo, sus líneas de belleza, esas líneas aliadas para siempre con el hombre”.¹⁰ Pero

⁸ Recuérdese que Nicolás Espiro es médico psiquiatra.

⁹ Cf. “Realidad interna y función de la poesía”, *poesía buenos aires*, n° 7, otoño de 1952.

¹⁰ Aguirre, Raúl Gustavo, “Poetas el subsuelo”, *poesía buenos aires*, n°21, verano de 1956: 3.

no se trataba de una poesía de arenga y rebelión, lo que la hubiera homologado al estilo grandilocuente de los poetas vinculados al peronismo (véase el capítulo 2), sino de resistencia pacífica que a su vez asumía la desesperación del afuera:

“Con esas líneas –que nunca la desesperación les llevó a creer inútiles– resistían a la pérdida, en su conciencia obstinadamente refractaria, de esa verdad ante la cual llegaron a creerse, por momentos, y como tantos otros, los únicos testigos. Ellas no expresaban necesariamente su rechazo y su rebelión, si bien los implicaban por el solo hecho de su existencia. (...) No es necesario aclarar que esas líneas estaban teñidas de su dolor y de su angustia. Porque ya no era posible escribir sobre el muro. Era preciso derribarlo.

(...) Se les acusaba de no asumir la realidad, como si ese absoluto moral que defendían, que no podían desamparar, no fuera el cráter mismo de la realidad”.

Raúl Gustavo Aguirre, “Poetas el subsuelo”, *poesía buenos aires*, n° 21, verano de 1956: 3.

Aguirre parece salir en defensa propia, justificando su inacción o su amparo en una poesía que no expresaba la disconformidad de manera directa o transparente; al mismo tiempo deja escapar cierto enojo reprimido. Y probablemente, la prueba más fehaciente de esa contención sea que en los números sucesivos de la revista publica dos extensas producciones de los años recientes: “Vidrio de Calibán” y “Redes y violencias”, compuestos entre los años 1952 y 1956. Se trata de dos conjuntos de aforismos, de marcada influencia chariana, donde continúa reflexionando acerca de la función del poeta y procura definir la poesía, tal como era usual en el periodo anterior de poesía buenos aires. Pero aquí, aunque mantiene un estilo algo hermético, expone algunas ideas sobre la relación entre poesía y realidad:

“Hombre que se alza contra la Noche, que resiste a la pérdida de su verdad. Tal es el poeta, rama del ser, razón en llamas, digitigrado absurdo.

Hombre molesto por una causa evidente (...)

Hombre perdido en la confusión (...).

Extraño caracol que se desplaza sobre la gran muralla de la muerte, el poeta camina hacia la cumbre de su posible realidad.

(...)

La belleza no puede ir más allá de las alturas donde la vida es posible (...).

La antigua disidencia entre la poesía y la realidad origina ese abismo en cuyos bordes reinan los lenguajes de las metafísicas esquizofrénicas. Es preciso asumir el riesgo de una vida que salte de la una a la otra, y viceversa, con tanta rapidez que acabe por confundirlas: vidrio de Calibán, cabeza de arco voltaico, universo enorme, son los supuestos del poema”.

Raúl Gustavo Aguirre, “Vidrio de Calibán”, *poesía buenos aires*, n° 23, invierno de 1956, pp. 67-69.

Permanece en este modelo de poeta una misión de resistencia frente a la injusticia, pero ahora se trata de un hombre confundido, inmerso en la incertidumbre como cualquier otro, y la realidad a la que accede no es una verdad, sino que es parcial, su realidad posible. Por eso, la belleza no puede estar por encima, sino en su mismo plano, es de allí de donde surge: ya no es ideal, como la belleza añorada en sus primeros poemas neorrománticos,¹¹ sino verídica. El problema es que, aunque advierte la necesidad de religar poesía y realidad, continúa concibiéndolas por separado: si es la vida la que debe saltar de una a la otra y confundirlas, es porque no ha advertido que están unidas en su origen.

Las artificiosas metáforas remarcan la disociación, en la medida en que “vidrio de Calibán” indica el reflejo que la poesía devuelve de la realidad monstruosa. La expresión contiene una doble referencia intertextual, el personaje de *La tempestad* de Shakespeare y un aforismo de René Char, que aparece como epígrafe: “El vidrio-cloaca de Calibán, detrás del cual los ojos omnipotentes y sensibles de Ariel se irritan”. La poesía sería el intermediario revelador, el vidrio, entre lo real monstruoso y lo sublime aparente. “Cabeza de arco voltaico” mantiene la separación: la imagen remite a la descarga eléctrica entre dos elementos de diferente potencia, la poesía y la vida.

En “Redes y violencia”, vuelve a justificar la ausencia de claridad y amplía la explicación por el modo en que se amparó en la poesía en los tiempos recientes. Así presenta estos aforismos: “El hecho de que estas notas renuncien por anticipado a ser leídas a la claridad del napalm, explica tanto su oscuridad aparente como la esperanza sin límites con que fueron escritas”.¹² La comparación por oposición con el napalm

¹¹ Me refiero a los publicados en el primer volumen de Aguirre, previo a la experiencia junto al grupo poesía buenos aires, titulado *El tiempo de la rosa* (Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1944), premio Iniciación de la Comisión Nacional de Cultura en 1945.

¹² Aguirre, Raúl Gustavo, “Redes y violencias”, *poesía buenos aires*, n° 26, primavera de 1957, p.156.

utilizado en la Segunda Guerra Mundial, mientras opone la poesía a la facilidad de la guerra, expone las disculpas por la falta de acción que supone el hermetismo.

Es que Aguirre se sentía decepcionado o culpable por la incapacidad de acción de la poesía frente a la tensión social que veía sobrevenir: “(Pienso en ese infierno de la belleza en el que queremos permanecer a solas, pienso sobre todo en la Poesía y en sus predicados decepcionantes)”, aclara entre paréntesis en un texto que precede los aforismos, titulado “El país de las aguas que odian en silencio”,¹³ escrito en 1957. Evidentemente, ya no encontraba razón para seguir redefiniendo la poesía, porque resulta una tarea inútil que la sobredimensionaba y la convertía en una quimera.

Incluso cuando afirma que “Estas inscripciones se hicieron bajo la sombra del Monstruo que ocultaba, en la primacía de su proximidad, otras no menos imponentes”,¹⁴ no se refiere a la situación política, sino a la poesía misma. En 1955 ya hablaba de este monstruo en una carta a René Char:

“Desde ayer llevo conmigo a todas partes su ‘Recherche de la Base et du Sommet’. Es un gran compañero en estos días en que El Monstruo de la Impotencia de la Poesía me amenaza de continuo con volverse real en medio de la frenética mudez en que ha venido a desplomarse nuestra oscura libertad” (Char y Aguirre, 2013: 36-37; traducción propia).

Pero no es la poesía siempre monstruosa, sino únicamente cuando se cierra sobre sí misma, en lugar de abrirse al vínculo con los otros:

La Poesía surge hoy de esa lucha que sostiene para defender su derecho, el enigma que dentro de nosotros se resiste a la tergiversación, al envilecimiento. Ella, a su vez, inventa esa verdad ante la cual se disuelve el fantasma de un arte tristemente preocupado de sí mismo. Pero es asombroso que a tales alturas de soledad vivamos todavía juntos. Hay fraternidades incorregibles (...). Y ellas se mantienen sinceramente de pie ante una noche imperativa, pero que seguramente se desangra justamente allí donde la roza nuestra privilegiada pobreza” (Char y Aguirre, 2013: 36-37; traducción propia).

Se comprende aquí el modo en que concebía ese refugio poético: no como una torre romántica, sino como una red de contención fraternal que experimentaba en la comunidad poética, la cual protegía las embestidas de los hechos vividos (véase el

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

capítulo 5). Es que Buenos Aires vivía cierta tensión política y social, que en ocasiones llegaba a la violencia (Plotkin, 1993). A mediados de junio se había producido el bombardeo a la Plaza de Mayo que dejó más de 300 muertos y un millar de heridos, seguido de la Quema de las Iglesias. Frente al clima de golpe de estado inminente resultaba lógica la impotencia que la poesía detentaba para implantar su ética. Pero Aguirre continuaba considerándola como un instrumento de resistencia. Unos años más tarde, en 1961, con las aguas políticas en tensa calma durante el gobierno de Fondizi, escribía en referencia a una antología que le había enviado Char:

“Estos poemas vienen a mí justamente en el momento en que he retomado (...) el diálogo con sus textos más recientes, mi querido amigo, atento sobre todo al tema de la muerte, que es tan intenso en su obra. Pero digo mal: no es el tema lo que me importa en sí: es el milagro de una presencia, el hombre en medio del mal y en un universo capaz de todo. En suma, el milagro de la palabra (Char y Aguirre, 2013: 44).

El poeta francés respondió:

“Su carta anterior me ha inquietado. (...) conozco bien los estados que atravesó porque alguna vez los viví (...) y han depositado en mí (...) una ansiedad persistente. Por otra parte, los acontecimientos me devolvieron constantemente a usted, al centro de esa actualidad, que es la eternidad, por desgracia, de nuestro tiempo sobre la tierra. La fealdad siempre vuelve (...). ¡Ah! Querido Raúl Gustavo Aguirre, cómo son de diferentes los hombres: están aquellos a los que la poesía hace sangrar pero ilumina y están aquellos que no tienen por todo viático más que los glaciares de la noche y su cruel metamorfosis” (Char y Aguirre, 2013: 45-46; traducción propia).

Aguirre comprendió rápidamente: “no tengo derecho a quejarme por vivir en un país que tiembla en todos los sentidos: él no es, por cierto, una excepción” (Char y Aguirre, 2013: 46-47). La poesía no era exactamente un refugio y la fraternidad que construía no era un consuelo. Más bien era el “fluir de la serena obsesión”, “el camino de lo esencial sin exuberancias pero también sin excesivas dilaciones” para atravesar esa realidad irremediadamente arrasada. Era una ética común, que construía la comunidad de aquellos que entendían la poesía como un vínculo fraterno e igualitario, sin mediaciones con el otro, cuya práctica vitalizaba la vida. Era una tierra que “la amistad atraviesa con sus senderos sin fin” (Aguirre) (2013: 49), esos senderos que “ni

el capricho ni las hordas de estos tiempos turban” (Char) (2013: 50), pero que debía colaborar para esclarecer.

Para alcanzar esa clarividencia a principios de los sesenta Aguirre, junto con el grupo, tuvo en la segunda parte de los cincuenta la inquietud o la urgencia por devolver la realidad y la comunicación a la poesía, algo que únicamente era posible bajo el signo de la libertad, la cual era necesario vigilar y preservar. La justificación del aislamiento ante el hecho peronista que consideraba cercenador de esa libertad explicaba que hubiera permanecido replegado, resistiendo la época mediante ese hermetismo que iba a contrapelo de los discursos vigentes y también del imperativo de libertad que exigía la vanguardia, no sólo de los cuerpos, sino más que nada de los lenguajes. Pero todavía Aguirre debería atravesar un trecho más para que esas ideas terminaran de condensarse en su poética; recién sus producciones de los años sesenta abrirían el lenguaje a la sencillez que manifiesta complejidad genuina.¹⁵

A pesar de que Bayley exhortaba a sostener el mismo imperativo en “Para una libertad en vigencia”,¹⁶ en lugar de impotencia por la inacción de la poesía, el tono que prevalece es de escepticismo. Sus sospechas se fundan en el carácter elitista del nuevo régimen y en el peligro de arrogarse la libertad de los otros:

“Sabemos que esta libertad no es en modo alguno una comodidad. Conquistada por la donación fulgurante de unos pocos y el sacrificio marginal y diario de los más, esta libertad exige de todos y de cada uno de nosotros la capacidad para vivir lúcidamente el no estar de acuerdo. Que nadie crea entonces suya esta libertad que sólo puede pertenecerle al precio de asumir la disidencia ajena”.

Edgar Bayley, “Para una libertad en vigencia”, *poesía buenos aires*, n° 21, verano de 1956, p. 4.

¹⁵ Cf. Aguirre, Raúl Gustavo. *Señales de vida. Poemas 1949/1961*. Buenos Aires, La Razón Ardiente; Aguirre, Raúl Gustavo. 1968. *La piedra movediza (poemas, 1965-1968)*. Buenos Aires, Ediciones del Mediodía. Paradójicamente, este poeta alcanza la madurez de su producción cuando finaliza su labor incansable como director de *poesía buenos aires*. En *La piedra movediza*, particularmente, encuentra el contrapunto de una expresión sencilla y despojada con efectos complejos, a la manera en que lo había logrado en “La soledad o es ella” (*poesía buenos aires*, n° 8, invierno de 1952; véase capítulo 5).

¹⁶ Bayley, Edgar. “Para una libertad en vigencia”, *poesía buenos aires*, n° 21, verano de 1956, p. 4.

El escepticismo entonces está basado en la desconfianza de que los nuevos repitan la situación bajo otro signo político. La poesía no protege de nada, sino que supone una supervivencia asqueada, una resistencia al borde del desencanto. Pero hay algo en lo que cree y rescata:

“...recordemos a los defensores sin declamación de la distancia posible. Ellos encuentran naturalmente las razones de su experiencia, las pruebas de una fraternidad extraña y activa. Tienen la vocación de una realidad de existencia entre las dificultades de un mundo repetidamente ajeno. En su interior la solidaridad se penetra de una confianza en el sueño, y los gestos cotidianos, el saludo y la diligencia, que los colocan fluidamente en el mundo y entre los hombres, están asistidos por una visión creadora y participante. Estas gentes se hallan con frecuencia en situaciones donde su lógica interna sobrepasa las necesidades de la industria momentánea”.

Edgar Bayley, “Para una libertad en vigencia”, *poesía buenos aires*, n° 21, verano de 1956, p. 4.

Nuevamente se trata de una red fraterna, pero que es “extraña y activa”, es decir que, frente a ese mundo heterodoxo y hostil, se activa el altruismo que la cohesiona. Por lo tanto, no se trata sólo de poetas, sino de todos aquellos que resisten la dificultad haciendo penetrar en lo cotidiano los lazos solidarios y la confianza. Exactamente en eso se convertiría su próxima poética: un lenguaje franco, extraído de la oralidad, de sencillez paradójal y humorístico, caracteriza sus producciones de los años inmediatamente posteriores:

“Mi amigo Isaías necesitaba un empleo. Entonces publicó un aviso: Joven decidido, entusiasta, aptitudes. Teléfono: 4... Nadie podía así precisar si se trataba de una solicitud o de una oferta de empleo. Y llovieron los pedidos: casos realmente conmovedores. Postergaciones inexplicables. Jóvenes aptos, llenos de posibilidades, quienes por un motivo u otro habían sido olvidados. Él no podía ciertamente ofrecerles el empleo que necesitaban, pero, a lo menos, podía responder sus cartas, calmar algunas de sus inquietudes, darles algunas esperanzas... Y en eso pasó Isaías todo el tiempo de su juventud que hubiese debido destinar a labrarse una situación”.

Edgar Bayley, “Milagros de la pobreza”, *poesía buenos aires*, n° 23, invierno de 1956, p. 75.

El señor R. y su señora han salido del teatro antes de que finalizara el espectáculo. El frío es intenso. El matrimonio camina lentamente. Al llegar a una esquina una joven vestida pobremente les pregunta la hora. El señor R. responde con una ligera sonrisa: Es la hora del sueño.

Entonces la joven se dirige al teatro, penetra por la entrada de los artistas y sube al escenario donde dice su papel en el último acto de la obra. El señor y la señora R. siguen su camino.

Edgar Bayley, “Último acto”, *poesía buenos aires*, n° 23, invierno de 1956, p. 75.

Estas dos producciones se presentan en la portada de la revista bajo el título común de “Dos novelas”. Poemas en prosa o microrrelatos, el lenguaje claro se complejiza en la tensión social que plantean las anécdotas: la falta de trabajo que ocasiona a su vez una ocupación más generosa que la acumulación de capital y la exposición de la contradicción entre una mujer cuyo empleo era considerado de moral dudosa y otra juzgada decente, mediada por la figura masculina que regula lo femenino. Este tipo de producción interviene lo real no de la forma en que lo hace la llamada poesía social, porque no emite juicios directos, sino que mantiene una distancia crítica que expone la falla, tal como años antes lo hacía el lenguaje poético invencionista.

No era la primera vez que Bayley y los otros incurrían en esta poesía narrativa. En el número 16-17 del invierno y la primavera de 1954, la revista anunciaba el inicio de una sección especial llamada “El poeta y los días”. Eran unos breves, en ocasiones brevísimos, relatos de vidas de poetas, a medias verídicos, a medias inventados, escritos por Urondo y Aguirre bajo la influencia de *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, que el primero había introducido a sus compañeros.¹⁷ El trabajo con personajes en general marginales, el uso de la ironía y del humor, la singularización de detalles poco relevantes y la ficcionalización de episodios reales remiten al estilo del francés, pero fundamentalmente eran una interrupción en la hegemonía del discurso poético que primaba en la revista.

La potencia reflexiva de este tipo de relatos tenía un efecto diferente a las prosas poéticas o las narraciones no representativas de los primeros años del invencionismo, cuando la dislocación metafórica dejaba al desnudo la estructura narrativa (véase el capítulo 4). Aquí la reflexión se produce no como parte del relato o de la estructura,

¹⁷ Rodolfo Alonso, en entrevista personal, recordó el modo entusiasta en que Paco Urondo instaba a sus compañeros a leer a Schwob. La sección aparece en los números 16-17 y 19-20.

sino como un contrapunto en el sentido, lo cual permitía responder a la interpelación social del poeta, algo que la poesía todavía no alcanzaba porque no lograba salir del aislamiento (véase el capítulo 5). Ejemplifican, como un conjunto de hagiografías seculares, los modos en que distintos poetas, en sus respectivas épocas y contextos, habían interactuado con su realidad y encontrado un sentido.

Además, las historias a medias o del todo inventadas de Turlough O'Carolan, Garcilaso de la Vega, "José" y Miguel permiten exponer el modo en que el punto de contacto con lo real lo constituye el poeta mismo, porque en él se concentran los núcleos vitales y de praxis poética. Por lo tanto, el poeta es quien materializa el vínculo entre literatura y realidad, entre poesía y vida: constituye él mismo una zona fronteriza, un no-lugar, que es también un no-lugar en la revista, en tanto que suspende lo poético en la narración. Para Bayley, se trataba de una ética en la praxis vital que debía sostener ese no-lugar como garantía de libertad, la cual en la práctica poética trasuntaba en estética.

El recurso funciona en la nueva época de la revista no como una interrupción del discurso poético para reflexionar sobre el rol del poeta, sino como poemas en prosa que intervienen en lo real, sin caer en la inmediatez de la llamada poesía social o popular, que procuraba hacerlo refiriéndose a la realidad de forma directa. Este tipo de poesía interpelaba a los poetas del grupo desde el realismo socialista, desde las tendencias regionalistas y desde algunas interpretaciones de la teoría del compromiso sartreano.

Pero Bayley encontraba falso el dilema, porque los fines políticos que obedecía constituían una mediación en relación con los hombres y permanecía así tan alienada como la cultura de masas, dado que "si falta espíritu, ello no podrá ser remediado ni por las iglesias ni por los partidos, sino por una impregnación estética de la comunidad,

asentada sobre los valores de la experiencia creadora, y no sobre la mediatización y la alienación del hombre”.¹⁸ La desvinculación de “la mentalidad colectiva” de las formas artísticas hacía a la comunidad más propensa a caer en técnicas de propaganda, a las cuales la poesía genuina, expresión verdadera de esa comunidad, no debía prestarse. En definitiva, Bayley proponía una poesía librada de cualquier otro imperativo que no fuera expresar “un lenguaje de fondo que une a todos los hombres en una misma corriente de espíritu, en una misma actitud mental, que fundamenta su actividad cotidiana y estética”.¹⁹ El vínculo con la realidad venía dado por ese mismo lenguaje común desprovisto de mediaciones.

Aunque pocas, a partir de los pronunciamientos por el derrocamiento del peronismo, las declaraciones políticas serían más directas, efectivas y paralelas, si bien vinculadas, a la producción poética. En el n° 25, del otoño de 1957, la narración sería otra vez el vehículo para exponer con claridad un motivo político, esta vez, la detención de Juan L. Ortiz, amigo del grupo a quien visitaban asiduamente en Paraná por intermediación de Urondo:

“...Le revisaron la casa. ‘Tenemos orden de detenerlo por perturbador’, explicaron.
– Ustedes son quienes perturban –contestó Juan–. Les pagamos para que cuiden nuestra tranquilidad y ustedes hacen todo o contrario. Me dan lástima.
En la cárcel tuvo visitas. Un ministro de la Intervención. Amigos, vecinos humildes del puro, grande y humilde poeta.
– ¿Cómo está, Juan?
– Y... aquí me vé –contestaba sencillamente (...).
De noche, trabajo en la traducción de un joven poeta griego para ‘Poesía Buenos Aires’, comentó. Queremos que Juan L. nos mande esa traducción. Que nos mande también su abrazo, su manera de vivir, su rostro de hombre. Y también su perdón para los que se callaron la boca. Y para los que metieron en la cárcel su alma, sus colinas, su perro ya difunto, su corbatín, su río, y el cielo de su patria”.

“Juan L. Ortiz fue detenido”, *poesía buenos aires*, n° 25, otoño de 1957, p. 128.

¹⁸ Bayley, Edgar. 1955. “El arte, fundamento de la libertad”, *poesía buenos aires*, n° 18, verano.

¹⁹ *Ibid.*

La declaración irrumpe por su forma narrativa o de crónica brevísima, que contrasta como los poemas en prosa con el discurso poético y los textos ensayísticos. Esta forma subraya el sentido de actualidad que tiene el hecho, pero no se aísla del sentido poético, al reclamar junto con la traducción que prepara “su manera de vivir”. La poesía sigue siendo para el grupo una ética y una resistencia, la cual se opone a esos modos de violencia fáctica que avasallan su práctica libre. En definitiva, el grupo se pronuncia como un modo de preservar esa libertad que requiere la poesía para ejercer su función y a la vez pide disculpas por no haber hablado a tiempo.

Una vez más la coyuntura irrumpió en medio de los poemas. En el nº 24, de la primavera de 1956, apareció una hoja suelta de color rosado con una “Nota de la dirección”, donde manifiestan su postura nuevamente con respecto a la situación política del país y a “la dictadura” que tenía “el propósito de evitar o condicionar el llamado a elecciones, para evitar el triunfo del candidato popular a la presidencia de la República”. Y esta vez colocaban “a la poesía junto al pueblo, solidaria con su profunda voluntad de vida y de lenguaje”.²⁰ Más allá de la posición político-partidaria, por la cual algunos miembros del grupo ya simpatizaban con el peronismo y otros se mantenían fieles a sus posiciones de izquierda –aunque no acordaban con la colaboración de los socialistas y comunistas con los sectores conservadores en la Revolución Libertadora–, el compromiso ineludible radicaba en sostener esa libertad que requería la poesía para desplegar sus sentidos. Libertad que era cercenada a menudo y cuya defensa no podía ejercerse con la práctica hermética de los años anteriores, sino con una completa amalgama de la poesía con la vida.

²⁰ “Nota de la dirección”, *poesía buenos aires*, nº 24, primavera de 1956.

6.2 Una poesía desmantelada

Desmantelar la lengua, desarmar las piezas de su estructura para limpiarla de accesorios y “palabras prestigiosas”;²¹ darle aire a la poesía para que ese lenguaje que se percibía como vacío, lejano y falto de significación (véase el capítulo 2) pudiera recomponerse había sido la intención del grupo en los últimos años bajo la tutela de Aguirre y detrás de las conceptualizaciones de Bayley. La propuesta interdisciplinaria invencionista había brindado una salida con su renuncia a la representación, que dejaba al desnudo la estructura lingüística, y había permitido operar sobre sus elementos (véanse los capítulos 3, 4 y 5). Pero a pesar de que la búsqueda de la pureza de los lenguajes artísticos había llevado a la separación de las disciplinas (véase el capítulo 4) y ya no era frecuente ni la experimentación conjunta ni una reflexión teórica que asumiera la traductibilidad transparente de sus lenguajes, el arte concreto, con su deriva hacia el diseño como parte de su iniciativa proyectual, todavía tenía elementos que aportar a su disciplina hermana.²²

²¹ Alonso recuerda que Nicolás Espiro “me recomendó sabiamente tener cuidado con el uso de ciertas palabras ya demasiado prestigiosas...” (“Reportaje a Rodolfo Alonso”, en Fondebrider, Freidenberg y Samoilovich, 1987-1988: 15).

²² En la tradición artística inglesa la pintura y la poesía se conocen como *the sisters arts* [las artes hermanas] y en la tradición española abundan similares metáforas, que dan cuenta de las características de acercamiento y rechazo, intimidad y competencia, que marcan las relaciones fraternales, tal como se ha especificado en el capítulo 3 de este trabajo.

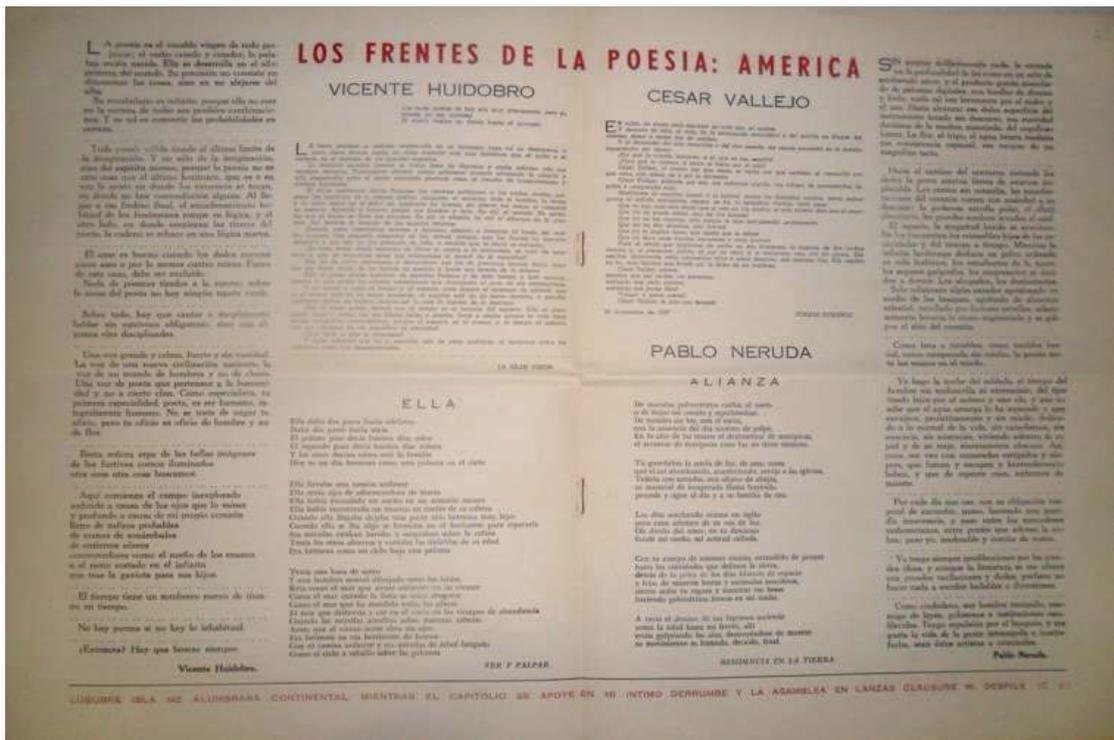


Figura 6.1 Página central, *poesía buenos aires*, nº 4, invierno de 1951.

Al tiempo que se desarrollaba la poética, con permanentes reflexiones, autocríticas y tensiones al interior del grupo, ganaba terreno también la inquietud por el modo de exponer los poemas. En una revista, la disposición gráfica era más definitiva que en un libro; además la periodicidad permitía ensayar diferentes propuestas. Los primeros tres números se publicaron con la diagramación de la imprenta: la presencia de columnas hacía que el espacio de la hoja se saturara de texto y que los poemas no se distinguieran visualmente, salvo cuando se destacaban con un recuadro. Las fuentes de los distintos artículos variaban en tipo y tamaño, pero siempre se trataba de tipografías con serifas, a excepción de los títulos (véase la figura 6.1). Pronto, a partir del cuarto número, se incorporó Nérida Fedullo como diagramadora, artista integrante de la Asociación Arte Concreto-Invencción. Desde el número 5 se advierte un diseño más

despojado, con menos atiborramiento de texto, se eliminaron los recuadros para los poemas y se unificó la fuente con Times para los textos y Futura para los títulos, que normalmente aparecen en minúscula, de acuerdo con el uso vanguardista.

En efecto, el empleo de minúsculas y el descarte de la puntuación se habían convertido desde las primeras vanguardias en la norma para estos movimientos. Y aunque a menudo se considera como un gesto de rebeldía sin más significación, que repite la innovación revolucionaria del futurismo y el dadaísmo –incluso los propios poetas del grupo a veces lo evalúan así desde el presente–,²³ más allá de la resistencia que efectivamente producía en el público, la práctica tenía sentidos específicos: generar homogeneidad visual, apertura de sentidos y un mayor vínculo con la oralidad, para lo cual la alternancia entre mayúsculas y minúsculas se utilizaba como marca de tono y énfasis, no de sintaxis. En rigor, el futurismo y el dadaísmo habían procurado alterar el aspecto gráfico del lenguaje como parte de la convencionalidad que sostiene las estructuras sociales y que era preciso derribar (Pelta, 2012). Además, ambos movimientos precursores advirtieron que la tipografía era el vehículo fundamental de una poesía que había dejado de tener primacía sonora, para dejar paso al aspecto visual. Así, la reelaboración de los rasgos gráficos de la letra, junto con la puntuación, ponía de manifiesto el carácter convencional y arbitrario de la lengua escrita que, como otras convenciones sociales, era posible alterar (Pelta, 2012).

La liberación de las palabras a la que instaba Marinetti en sus manifiestos (“Parole in libertà” [1913]; “Manifiesto tecnico de la letteratura futurista” [1912]; “Supplemento” [1912]); etc.) tenía también un propósito de pureza dado que, sin la coerción de la gramática, la sintaxis (Mancebo Roca, 2013) y, también, la retícula

²³ Rodolfo Alonso y Luis Yadarola, en entrevista personal.

gráfica o la caja tipográfica, el lenguaje podría expresarse en su sentido más genuino e independiente. El futurismo, por lo tanto, procuraba descartar la estructura porque encontraba en la semiosis la mayor capacidad expresiva del lenguaje, al tiempo que buscaba nuevas configuraciones visuales que potenciaron el sentido y marcaran el ritmo visual del tipo. La vertiente constructivista, por el contrario, buscaba en las minúsculas y en las investigaciones tipográficas no la expresión de la particularidad, sino la uniformidad que reprodujera la utopía ecuménica que perseguía. La fuente más destacada de la Bauhaus, creada por Herbert Bayer, alumno y profesor de esa escuela, en 1925, estaba basada en formas circulares y rectas que evitaban cualquier resabio caligráfico y no tenía mayúsculas para que todas las letras mantuvieran la uniformidad en una misma caja; esta tipografía llevó el nombre de “Universal”.²⁴

El mismo fundamento racional y uniforme de lo visual, que suponía la posibilidad de aplicar criterios objetivos y válidos para todos los hombres, se encuentra en la familia tipográfica Futura, creada por otro miembro de la escuela alemana, Paul Renner, en los años treinta. Se trata también de una fuente de inspiración geométrica, que basa su diseño en formas puras como el círculo, el cuadrado y el triángulo, las mismas que utilizaban los concretos en sus composiciones, pero con la suficiente plasticidad como para incluir mayúsculas. En Buenos Aires era toda una novedad: Tomás Maldonado había traído la tipografía de palo seco o *sans-serif*, es decir la que no

²⁴ Se ha señalado también que la intención de abolir las mayúsculas en este caso habría estado vinculada al trabajo del Walter Porstmann, que proponía varias reformas para el alemán, entre otras, la abolición de las múltiples mayúsculas utilizadas en ese idioma para acercar la lengua escrita a la oral. Su teoría tuvo gran influencia sobre Moholy-Nagy (Catopodis, 2009).

tiene remates en sus terminaciones, de su viaje a Alemania en 1948 y la aplicó en la diagramación a su cargo de la revista *Ciclo*, del grupo surrealista de Aldo Pellegrini.²⁵

La impronta visual de esta tipografía coincidía con la intención invencionista de eliminar los remates ornamentales de una adjetivación perimida. Como se ha analizado, esa operación había comenzado por manifestar la falla de sentido, con una palabra poética despojada de resabios representativos y de cualquier concepción idealista. Es posible advertir ese proceso de repliegue de la adjetivación a medida que los números de *poesía buenos aires* avanzan, acompañado del esfuerzo por volver a montar el lenguaje poético, esta vez, más llano, más propio, más actual:

(...)
la certidumbre de que todo escombro
no es sino la vida del que debió haber sido

o también entre otras cosas
que este tiempo pasará
con su alta anémona intocada
que hoy como ayer
la eternidad practica la leva
entre sus más diestros e ilustres afiliados
que ella caerá sobre ti y sobre mí
con su reluciente cáscara
de fechas y de nombres

es así este paseo
perfumado de olvido y arcilla inmarcesible
donde el hombre resiste en su hábito fluvial
donde rescata la amarga intimidad del ritmo
y sin embargo enciende
la huella de su pequeño estremecimiento diurno
en un enorme siglo embalsamado de deseos y furia

Nicolás Espiro, “tango”, *poesía buenos aires*, nº 15, otoño de 1954.

Sugestivamente, el poema se titula “tango”, aunque no hay aquí lunfardo ni barrio, o tristeza por el amor perdido. Expone más bien una resignación existencial por el paso del tiempo, por la fugacidad de la vida, un tópico que no es extraño a la canción ciudadana. En este caso, se presenta con un lenguaje contenido, cuyas imágenes no recurren a las formas

²⁵ Nótese que estos cruces de colaboradores con el grupo surrealista eran frecuentes, pero también es destacable el hecho de que compartieran una misma forma de exposición visual, como un aspecto que unificaba la modernidad de las propuestas, más allá de su raíz inconsciente o racional.

frecuentes del género musical, sino a adjetivaciones más elaboradas e incluso a términos exóticos para el lenguaje corriente. Posiblemente, esto coincidiera con esa intención de los sectores vanguardistas vinculados al tango de renovar el su lenguaje y limpiar los lugares comunes que le impedían trascender hacia otra instancia de su evolución estética (véase el capítulo 4). En definitiva, se trata de quitar el ornamento fácil de una retórica paralizante, para lograr una comunicación más franca:

Una vez más hemos paseado la mentira
por la mañana, cada uno hacia adentro,
separados del brazo,
en las caderas mudas.
(...)

Tendríamos que empezar por romper las palabras,
decidir una mirada inclemente
y esperar:

atender una aguja de sexo,
perfeccionar y dar algo mezquino,
observarnos la prosa del cansancio,
reflexionar ante un posible engaño
de las vestiduras.

Tendríamos que sentir sin transparencia,

Detener la mañana.

Osmar Luis Bondoni, “Evasión por la imagen”, *poesía buenos aires*, nº 16-17, invierno y primavera de 1954.

La cáscara de fechas y nombres, el engaño de las vestiduras, los accesorios y artilugios retóricos que ya no estaban en esas palabras rotas, escombros de una prosa del cansancio que había tenido que desarmarse, también caían de la materialidad impresa: Jorge Souza, otro artista concreto y parte de Axis, el estudio de diseño y tipografía de Tomás Maldonado (Devalle, 2006), reemplazó a Fedullo en la diagramación a partir del número 9. Se mantiene el estilo, pero se amplían los espacios en blanco, las columnas y la retícula tipográfica se rompen; los poemas se diseminan en la hoja, dando una mayor preponderancia a su visualidad, a pesar de que continúan exhibiéndose varios por

página. A partir del número 11-12, el *serif* desaparece de la tipografía de todos los textos, aunque varía la fuente y el tamaño. La poesía se va librando de todos sus complementos (véase la figura 6.2).

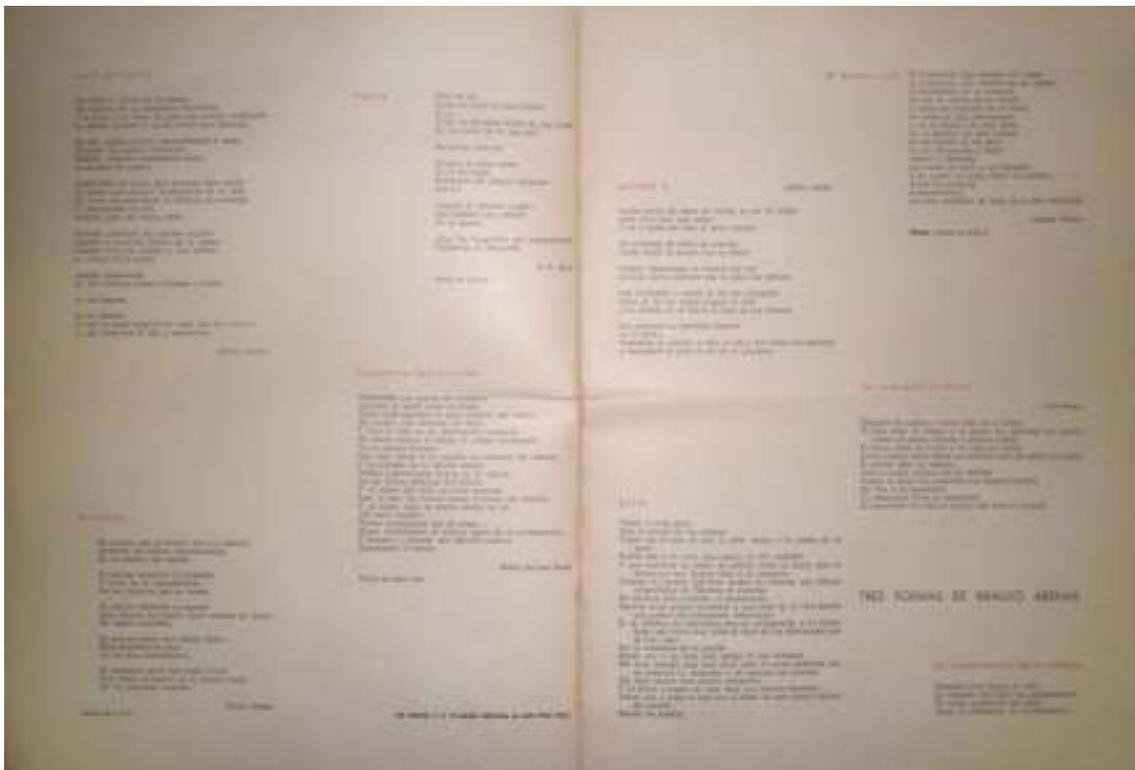


Figura 6.2 Página central, *poesía buenos aires* n° 10, verano de 1953.

La decisión de quebrar el aislamiento de la coyuntura política y la realidad, que se había plasmado a partir los pronunciamientos del número 21, se inscribía dentro de otra modificación que no tenía ningún comentario: un drástico cambio de formato. Del tamaño original de 27 por 36 cm –algo más chico que el tabloide–, *poesía buenos aires* pasó a tener el diseño de un cuaderno de 14 cm por 19,5 cm (véase la figura 6.3). Al achicar la dimensión de sus páginas, se estableció un ámbito más acorde para presentar la poesía, dado que se eliminaron definitivamente las columnas y se procuró presentar un poema por página o varios de un mismo autor consecutivamente. Esto hizo que se

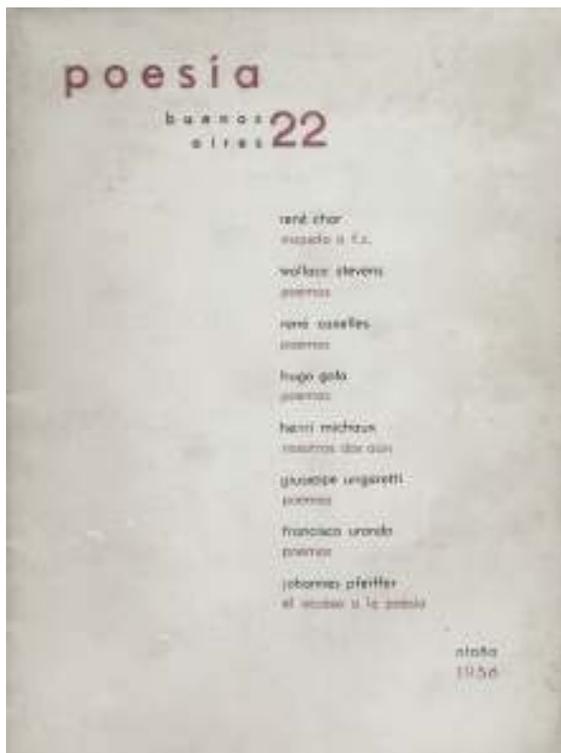


Figura 6.3 Portada, *poesía buenos aires*, n° 22, otoño de 1956.

percibiera mejor la presencia de la letra sobre el blanco y que la hoja se circunscribiera únicamente a la poesía expuesta.

El diseño era incluso más despojado que el anterior, con amplias zonas vacías si era necesario para que distintos poetas no compartieran una misma página, algo que en rigor había sido una idea de los inicios de la publicación, pero que no se había podido sostener a causa de las premisas de edición y diagramación: “Cada poeta con su página”,

sentenciaba el número 1. Se mantuvo la

tipografía *sans-serif* para todos los textos, que se unificó en Futura, preferentemente sin mayúsculas. En la nueva tapa ya no aparecía texto, sino una lista de contenidos sumaria que indicaba los poemas publicados y los autores (véase la figura 6.3). Además, la publicación comenzó a numerar correlativamente sus páginas.

La modificación, a cargo de Jorge Souza, de cierta manera contradecía esa toma de partido en relación a la coyuntura a través de la comunicación, porque desde lo gráfico se volvía a colocar la poesía en primer plano como único discurso posible en la revista, lo mismo que se venía postulando desde el primer número. O mejor, era otra forma de resaltar que lo poético, como discurso abarcador de todos los órdenes, era la forma de intervención que elegía el grupo. Al fin de cuentas, la poesía conoce otros modos de intervenir: en tanto que trabaja para desarmar las retóricas anquilosadas y

consensuadas, “el discurso poético corroe lo que se establece como cierto (...) lo que podríamos denominar su intervención social”. Por eso,

“...los textos poéticos que van a contrapelo de un designio anterior, los que se niegan a considerar el lenguaje poético sólo como un soporte de un referente previo, externo al texto, pueden considerarse eminentemente políticos, pues corroen las cristalizaciones de la materia social con que los individuos comercian cotidianamente: la materia verbal” (Battilana, 2004: 43).

Una vez más, Bayley reafirmaba esto y advertía que la contradicción entre lo poético y lo político era sólo aparente, a pesar de la tensión que efectivamente existe entre el lenguaje poético y la lengua común. Así lo manifestaba en un poema en prosa, justamente, un modo híbrido de expresión:

“El poeta era también político. Se interesaba por todos los problemas pequeños y grandes de las gentes [sic] y era capaz de encontrar y aplicar soluciones. Su generosidad era eficiente. Podía sostener una empresa. Podía dominar los pequeños detalles. Podía enunciar, exponer. Su elocuencia había superado la impostura, y entre las gentes sencillas y buenas [sic] el poeta político había logrado ser uno más. Pero, si el poeta atendía a las cosas del mundo, sintiéndose simplemente vivir, más allá de la palabra, también sentía la urgencia de la palabra misma. También experimentaba la necesidad de demorarse, de interrumpir la fluencia entre el mundo y él. Entonces el poeta empezaba a hablar para sí mismo en un intento de hablar mejor, más hondo, a todos los hombres. Y perdía su voz y rompía su instrumento. Así era, así será siempre”.

Edgar Bayley, “El poeta político”, *poesía buenos aires*, n° 25, otoño de 1957, p. 75.

El lenguaje claro se complejiza otra vez en la contradicción que plantea el sentido: entre ser uno más de la gente sencilla y buena, y formar parte así de una continuidad sin distancia crítica de lo real, y más él mismo, interrumpiendo esa continuidad con el mundo. La semiosis retornó a la poética de Bayley no como neta representación, sino como elemento disruptivo: la figura del poeta de esta nueva etapa es política, pero como indica la primera y la última afirmación, también lo era antes y siempre, en la medida en que el lenguaje poético interfiere el discurso social. Esa tensión entre el vínculo social y la autonomía es la que hace estallar su voz, su poesía, y multiplica en pedazos su sentido. En la contradicción se le va su arte y su vida, que no es otra cosa que el modo de vincularse con lo real, donde en definitiva radica lo político

de la poesía, no en una intervención directa y clara, sino en la tensión entre el individuo y lo colectivo.

De allí, esa fraternidad que Bayley concebía ya en su concepto secular de comunión más de una década atrás, el cual provenía, justamente, de su idea de comunismo (Badiou, 2010) y que se prolongaba en su insistencia en la noción de comunidad y en la práctica del grupo.²⁶ Con la aceptación de esta tensión que manifiesta aquí y que lo mantenía un paso adelante de sus compañeros, terminaba de cuajar en su poética el modo en que la poesía se vincula, incide, refleja, refracta, irrumpe, niega, afirma y deshace la realidad, la única función que le resultaba válida para legitimar su práctica.

6.3 Pura poesía

Otros iban a su zaga. El número 27 es el primero después de 22 ejemplares que incluye únicamente poemas inéditos de miembros del grupo.²⁷ En general, la revista publicaba una selección de poetas propios y ajenos al grupo de todas partes del mundo, siempre de filiación vanguardista (Arenas, Arp, Char, Chavèe, De Andrade, Èluard, Henein,

²⁶ Badiou (2010) explica que “una Idea es la subjetivación de una relación entre la singularidad de un procedimiento de verdad y una representación de la Historia” y que, en consonancia con eso, “ser un militante de un Partido comunista era ser uno de los millones de agentes de una orientación histórica de la Humanidad entera. La subjetivación ataba, en el elemento de la Idea del comunismo, la pertenencia local a un procedimiento político y el inmenso dominio simbólico de la marcha de la Humanidad hacia su emancipación colectiva”. En tanto que “la palabra ‘comunismo’ no puede ser un nombre puramente político: ata (...) el procedimiento político a algo más que a sí mismo. Tampoco puede ser una palabra puramente histórica. Pues, sin el procedimiento político efectivo, del que veremos que ella detenta una parte irreductible de contingencia, la Historia no es más que un simbolismo vacío. Y, en fin, tampoco puede ser una palabra puramente subjetiva, o ideológica. Pues la subjetivación opera “entre” la política y la historia, entre la singularidad y la proyección de esta singularidad en una totalidad simbólica, y, sin estas materialidades y estas simbolizaciones, ella no puede llegar al régimen de una decisión” (2010: 3). La poesía, como procedimiento de subjetivación del discurso, actúa como mediación entre política e historia, por lo que la idea de comunidad de Bayley liga los tres elementos.

²⁷ Los escasos números donde aparecen poemas y textos de miembros del grupo son el nº 1, el 2, el 5 y el 27.

Huidobro, Ménard, Picabia, Ponge, Prevert, Reverdy, Tzara, Vallejo, etc.), o bien de poéticas modernas (Hart Cane, Milton de Lima Souza, e.e. cummings, Odiseo Elytis, Laurie Lee, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Arthur Rimbaud, Dylan Thomas, etc.).²⁸ Esta inclusión implicaba el reconocimiento de una comunidad extraterritorial fundada en la fraternidad que generaba la lengua común de la poesía moderna y su ética implícita.

El nº 27, en cambio, hace pie sobre la comunidad chica de los amigos con los que se ejercía esa ética. La portada anuncia alfabéticamente a Rodolfo Alonso, Edgar Bayley, Osmar Luis Bondoni, Francisco Madariaga, Mario Trejo y Francisco Urondo. Aunque con particularidades, cada uno confirma ese lenguaje sin complementos, de sentido restituido pero nuevo. Efectivamente, junto con la caída de la grandilocuencia y el abandono de las tareas ampulosas asignadas al poeta, la poesía del grupo había ganado un tono íntimo y una significación abierta, poco anclada, que sin embargo tocaba más que nunca lo real, desde lo material. Así, por ejemplo, Alonso expone poemas donde la corporalidad sostiene la inmaterialidad de la palabra:

De una oscura pasión o algún esfuerzo, de un puro
golpe de amor, de cierta manera de hablar y sorpren-
derse, no podrás evadirte sin dejar una huella, algo que
te descubra.

Rodolfo Alonso, "Cuerpo a cuerpo", *poesía buenos aires*, nº 27, primavera de 1958, p. 171.

Cuando se quiebre la lengua del amor, nos quedará to-
davía esta palabra ronca.

Cuando no pueda decir, volverá todavía a mi gargan-
ta el eco de tu cuerpo.

Rodolfo Alonso, "La voz tomada", *poesía buenos aires*, nº 27, primavera de 1958, p. 172.²⁹

²⁸ Como se indica en la introducción, la política de difusión y traducción de poetas extranjeros merece un estudio profundo que se ha soslayado aquí en favor del análisis de la poética del movimiento.

²⁹ Si bien se trata en ambos casos de poemas en prosa, se ha respetado la distribución del original para no alterar la repartición de líneas.

Aunque algo prosaico, porque el lenguaje cotidiano se le escapa al final sin un trabajo poético eficaz, el primer poema incorpora la semiosis como un elemento de tensión al exponer en primer plano la materialidad que acompaña necesariamente a la lengua y, con ella, la imposibilidad de una pureza intangible que retire el cuerpo de la palabra. En el segundo se presenta una idea similar, pero la tensión poética se logra a partir de la oposición entre la belleza sublime que supone hablar la lengua del amor frente a la corporalidad tosca y enferma de la ronquera; la oposición se complejiza y se matiza porque esa voz áspera contiene la resonancia de esa lengua. En definitiva, si el invencionismo había explotado la escisión material del lenguaje y la cosa (Foucault, 2002b; véase el capítulo 3), el grupo poesía buenos aires asumía ahora el carácter signico, no sólo en relación con su rasgo representativo, sino fundamentalmente en la potencialidad completa de la palabra, sentido y materia. El cuerpo a cuerpo que reconoce el poema es así palabra a palabra y se ha escindido ahora definitivamente de lo visual para asumir la corporalidad de la voz (Foucault, 2002b; véase el capítulo 3).

Alonso había sido el primer poeta formado desde sus inicios en el grupo, de modo que el proceso de constitución de su voz fue acompañado por las transformaciones que el lenguaje sufrió en la elaboración de conjunto. Desde su “Poema Juan”, publicado en el nº 8 cuando se acercó al grupo con 17 años de edad (Alonso, 2009a), las asociaciones desquiciadas estaban dejando lugar a una expresión más clara, aunque todavía le faltara una elaboración más precisa. Distinto había sido el caso de Osmar Luis Bondoni que había comenzado a escribir en soledad en su Capilla del Señor natal. Tomó contacto con el grupo primero por correo postal y luego en viajes, que abrieron su perspectiva a las nuevas tendencias.³⁰ En 1958 la producción de este poeta

³⁰ Testimonio brindado en reportaje con Daniel Chad. Disponible: <http://apoaenelmoyano.blogspot.com.ar/2012/12/gracias-osmar-luis-bondoni-parte-1-por.html>

incluía el desdoblamiento del yo poético, que intensifica la intimidad en un diálogo interior:

Ahora te has quedado sin saber qué hacer
con la noche entre manos
Ahora te preguntas qué ha sucedido.
Sientes el olvido propenso a las viejas injurias.
En vano esgrimes tu soledad,
los subterfugios con que excusaste las horas,
tu viejo vicio de entrevivir los hechos.
Es inútil; no insistas;
El entusiasmo te impone sus bridas
y ya no podrás volver a revisar
los viejos papeles de las disculpas
porque ahora el amor agita enérgicamente sus palabras
para espantar tu pesadumbre.

Osmar Luis Bondoni, “Alegría inclemente”, *poesía buenos aires*, nº 27, primavera de 1958, p. 183.

El deseo expresado en modo condicional que insiste como recomendación en el ya citado “Evasión por la imagen” (“Tendríamos que empezar por romper las palabras / (...) observarnos la prosa del cansancio, / (...) Tendríamos que sentir sin transparencia, / Detener la mañana”;³¹ véase supra), se ha convertido aquí en consumación, en hechos que, lejos de generar certezas, aumentan la inquietud. La tensión es temática, como en los poemas de Bayley: la discordancia que produce la alegría impuesta por los buenos sucesos, asociada a la inseguridad de una situación nueva, diferente del padecimiento conocido y, por eso, seguro; pero también ancla el sentido en la corporalidad de la voz que expresa en torno de pesadumbre esa alegría.³²

Entre la postal urbana de “São Paulo revisited”, donde cada instante de la ciudad se carga no ya de sentido sino de significado experiencial (“...Vengo a buscar una tarde compacta / a rescatar un sábado enemigo / el ruido y el olor de una calle desierta / el sol

³¹ Osmar Luis Bondoni, “Evasión por la imagen”, *poesía buenos aires*, nº 16-17, invierno y primavera de 1954.

³² Flora Alejandra Pizarnik, así firmaba sus poemas por la época, había utilizado el recurso del desdoblamiento en “La enamorada” (*poesía buenos aires*, nº 23, invierno de 1956, p. 77), el conocido poema donde se nombra (“Esta lúgubre manía de vivir / esta recóndita humorada de vivir / te arrastra alejandra no lo niegues...”). La diferencia con el poema de Bondoni radica en que la pena de vivir en este poema está originada por el hecho desafortunado de la ausencia del amado. El elemento singular de “Alegría inclemente” es que la incertidumbre está motivada por un hecho positivo que impulsa a vivir de forma genuina, lo cual genera el desasosiego.

invicto que delata los trópicos / los tiempos de matar y de lluvias reales / de creer en mujeres besadas hasta el odio /en playas desiertas hasta la desesperación /en momentos vividos hasta el bostezo / en espadas hundidas hasta la felicidad...) y la manifestación de la ausencia de certezas que sobreviene luego de la juventud en “Pánico en Valparaíso”, aparece “Razones para sobrevivir”, todas producciones de Mario Trejo:

1
Los monjes comenzaron a pasarse melancólicamente
una bola de fuego. No había alegría alguna en ese deli-
cado ejercicio, tantas veces repetido. El fuego, cuando
no purifica, deviene esclavitud. Pronto llegaría mi
turno. ¿Para qué huir? Castigo para los que no practican
su pureza con ferocidad.

2
Ha llegado por fin el momento propicio. Soy presa de
mi libertad. Sin profecías ni olvidos predilectos.
Que las palabras sirvan entonces para hacer perdurar
un instante arreiciado por otros
—eternos pero irrecuperables—
en cuyas sombras solamente veremos
razones para sobrevivir
objeciones que no serán escuchadas.

Mario Trejo, “Razones para sobrevivir”, *poesía buenos aires*, nº 27, primavera de 1958, p. 195.

Nuevamente el poema en prosa toma forma narrativa para colocar en su centro una reflexión que, en la interacción entre las dos partes del poema, puede considerarse como arte poética. En el primer pasaje, se cuestiona la validez de la pureza cuando se transforma en un ejercicio repetido e indiferente tal como, luego de varios años, podría haberse transformado el rigor requerido durante la primera época del invencionismo. En el segundo, se plantea la consecuencia de la situación contraria: la libertad genera un compromiso mayor por el cual las palabras registran las vivencias. El contrapunto entre ambas instancias, la rigurosidad y la libertad, podría pensarse como la nueva pesquisa que Trejo emprende en el lenguaje.

Francisco Madariaga se encontraba en otra búsqueda. Más cercano al grupo surrealista de Aldo Pellegrini, igualmente amigo de Bayley con quien asistía a las

veladas en la casa de Oliverio Gironde a mediados de la década, su interés poético se encontraba vinculado al surrealismo y sus asociaciones inhabituales de palabras evocaban la poco frecuente realidad correntina que el poeta traía adherida a su imaginario poético. Imágenes como “tumbas peligrosas”, “el agua es el deseo inmortal”, “los pequeños monarcas de la siesta”, “la casa roja tragando todo el sol”,³³ “coraje y dolor por tus mujeres que germinan en la aurora más roja”, “la tierra es un torbellino de carne”,³⁴ reviven el hervidero y la violencia soporífera del paisaje mesopotámico. Pero Madariaga comparte con los poetas amigos del grupo una misma falta de respeto por la literatura, que lo hace decir “el tufo de la madre gorda es hirviente”³⁵ u “oh, madrecita de todos los amores, ven a mí, adórame con tus hijas; (...) yo tengo una bolsa de fuego cautivado por los gatos monteses pegada sobre el labio. / Reviéntame en tu olor”.³⁶ La poesía había perdido todo decoro, felizmente.

La naturaleza que exhibe Bayley en los cuatro poemas que incluye la selección de este número difieren notablemente de la desbordada e impúdica del poeta surrealista correntino, pero también se diferencia de sus propias prosas poéticas que venía publicando en la revista. Se trata de una naturaleza estática, abstracta y conceptual, que sin embargo se subjetiviza cuando se singulariza y cuando el yo poético acepta su curso forzoso (“No en todas las hojas”, “El camino”); al reconocer en ella una existencia junto a la del hombre (“El espinillo”) o por efecto de la interacción entre los hombres, el objeto y el lenguaje (“El reloj”):

“Cuando el reloj era nuevo marcaba las horas atento sólo a sí mismo, o a su interior moviente. El tiempo (la forma del tiempo) sólo era para él su propio andar (...). La forma de ciertos jardines a orillas del mar.

A fuerza de ser interrogado, de ser mirado, de ser contado como algo que estaba allí, (...) sino para intervenir en el curso de cada cual; a fuerza de conversar con todos (...) –y ha ido conociendo, no

³³ Madariaga, Francisco, “Los correos natales”, *poesía buenos aires*, n° 27, primavera de 1958, p. 187.

³⁴ Madariaga, Francisco, “Los correos natales, 2”, *poesía buenos aires*, n° 27, primavera de 1958, p. 188.

³⁵ Madariaga, Francisco, “La negra y el calmante”, *poesía buenos aires*, n° 27, primavera de 1958, p. 189.

³⁶ Madariaga, Francisco, “Las jaulas del sol”, *poesía buenos aires*, n° 27, primavera de 1958, p. 192.

porque haya dejado de ser un reloj, una cosa, sino precisamente por ser eso mismo (...), y, además, por estar en el mundo, como todos nosotros, en una relación–; a fuerza de todo ello ha ido agregando, levantando las horas, tiñéndolas con la esperanza y el temblor de cada uno...

Por eso el reloj, sin salir de sí mismo, tiene esa fuerza participante, tiene esa palabra que exige la nuestra, y tiene ese mar que golpea sobre las riberas del lecho, y fusiona y divorcia el pasado y el porvenir. (...).

Y el reloj, en su mundo de siempre, el que todos le reconocen, se hace cada día a nuestro lado –igual que nosotros mismos, al mismo tiempo– un modo de vivir, una palabra”.

Edgar Bayley, “El reloj”, *poesía buenos aires*, n° 27, primavera de 1958, p. 182.

La interacción entre sujeto y objeto invierte el orden de la primacía y, en lugar de que el segundo cobre entidad en el pensamiento del primero –como indicaría una teoría del conocimiento romántica o idealista (Benjamin, 2000)–, adquiere la entidad autónoma que implanta un lenguaje y modifica la condición del sujeto. Esta racionalidad metafísica, contrapuesta a la efusividad desbordada de imágenes irracionales de Madariaga, vuelve a exponer la distancia entre las dos poéticas, aunque ambas concuerdan en una naturaleza autónoma, que existe más allá de lo humano, lo cual implica una concepción no idealista. El lenguaje, que permite dar cuenta de esa presencia autónoma, vuelve a detentar su función mediadora simbólica entre el universo objetivo y el subjetivo, lo que a su vez, marca una profunda distancia con las primeras producciones de Bayley, ya evidentemente alejado de su propia teoría invencionista.³⁷

A juzgar por la posición donde Urondo coloca a este poeta en relación con el grupo y el desarrollo de la poesía argentina a mediados de siglo en su *Veinte años de poesía argentina* (2009), es posible pensar que abrevara en su juventud de las cuestiones planteadas por Bayley, algo que puede constatarse en sus primeras

³⁷ Es frecuente encontrar entre algunos críticos e historiadores, fundamentalmente de la poesía de los años sesenta, la confusión entre el invencionismo y estas producciones de Bayley, más emparentadas con sus elaboraciones coloquialistas de la década siguiente en adelante. El hecho de que él fuera el teórico de esta vanguardia no implica que no haya tenido una transformación en sus concepciones y en su modo de poetizar, transformación que este trabajo ha procurado demostrar y poner en relación con el grupo de poetas. No obstante, la comparación entre el antes y el después es ya una evidencia.

producciones.³⁸ Algunos de sus poemas se presentaron por primera vez en el nº 22 de *poesía buenos aires* como la expresión de una pureza espontánea: “uno de los jóvenes poetas argentinos cuya palabra –desnuda de retórica pero firmemente asentada en un excepcional dominio de la expresión– responde (...) a las exigencias de un puro y auténtico lirismo (...), don natural de su espíritu...”.³⁹ En efecto, aunque ya se advierte el vínculo con lo real-social, no pierden sus poemas precoces la autonomía poética que reclamaba Bayley: un lenguaje nítido y corriente congela y recorta por sobre la superficie los elementos banales de lo cotidiano. Así, los poemas enmarcan lo real no como en una fotografía costumbrista, sino en un collage donde se borrona el fondo y ciertos rasgos se destacan por encima de la escena:

Una media de seda ha caído sobre el mar. Una multitud de niños ha clamado por la vuelta de Kreon y yo miraré tristemente sus carnes rosadas y nuevas. Ha nacido la gorda literatura.

Afuera el viento agita árboles y altas caderas. Son los arcos del amor, la leyenda, los mitos, la danza; el aire y la tierra de los hombres.

La italiana sonríe suavemente. Su ternura es grande como los pájaros, honda como su violencia.

La habitación se ha llenado de olores concretos.

Es la vida que nace, se alimenta, falla y muere sola, sin ayuda de nadie.

Francisco Urondo, “Romana puttana”, *poesía buenos aires*, nº 22, otoño de 1956, p. 60.⁴⁰

³⁸ A menudo se señala que “sus textos no adhieren, de ninguna manera, a los presupuestos teóricos de *Poesía Buenos Aires*”, pero la crítica habitualmente homogeniza los diez años de la revista y se abstiene de preguntar a qué época pertenecen los presupuestos teóricos. Porque si bien “Aguirre habla de la poesía como ‘escritura sagrada’; el poeta es definido por Jorge Enrique Móbili como “una especie ejemplar rescatada del caos y del mito para comprender el universo en sus propias condiciones” (Porrúa, 2000: 306), esas definiciones corresponden a la primera etapa de la revista y no a esta última, cuando las preocupaciones del grupo se habían corrido hacia la función comunicativa, tal como procura demostrar este capítulo.

³⁹ En *poesía buenos aires*, nº 22, otoño de 1956, p. 61. Es posible atribuir estas breves líneas de presentación sin firma a Aguirre, por el estilo de su escritura y porque era quien habitualmente se encargaba de redactarlas.

⁴⁰ Nuevamente, aunque se trata de un poema en prosa, se ha respetado la distribución del original que ocupa todo el ancho de la hoja del libro, para no alterar la repartición de líneas en cada estrofa.

La banalidad del cuadro sexual en el interior se recorta del contexto exterior: la reciente configuración de la multitud que clama por su gobernante, es decir, Perón.⁴¹ Es una estética nueva y trivial, la que Urondo encuentra pegada a lo real que acontece allí, el mismo espacio donde el viento no sólo agita bucólicos árboles, sino también sensuales caderas; los mitos se mezclan con el aire y la tierra, y la realidad entra en la habitación con la sonrisa y la violencia de la prostituta, que pertenece a la masa. Entonces, el espacio interior se inunda de los “olores concretos” del cuerpo erótico, pero también de la muchedumbre. Esa mixtura profana la poesía, que es ahora gorda y rústica literatura: en lugar de envilecer sus otrora elementos sagrados, se elevan los elementos banales de lo cotidiano (García Helder, 1999), que ocupan el lugar de lo sagrado sin perder sencillez, y lo real inunda el poema.⁴² Aunque escandidos los versos a causa de los límites que imponen los márgenes del pequeño cuaderno de la revista, se trata de breves párrafos que recuerdan el versículo whitmaniano y que no están lejos de la prosa que Bayley estaba ensayando para sus escenas sociales. La diferencia radica en que aquí la tensión no se produce en el argumento, sino en el contrapunto de lo banal como trascendente.

Los poemas que publica el número 27 se acercan a su producción de *Breves* (1959), menos deslumbrados por el movimiento urbano y la exuberancia de la naturaleza del litoral, más centrados en una naturaleza metafísica, similar a la de

⁴¹ No sólo la analogía fonética indica la asociación entre Kreon y Perón, sino la publicación de este poema en libro, que incluye algunas modificaciones. Allí, la multitud ya no es infantil y clama por “el regreso del caudillo”; y la gorda literatura nace para el yo poético (“ha nacido en mí la gorda literatura”), lo cual indica un momento de revelación propia y no una transformación del discurso poético, como ocurre en la versión que se incluye en la revista.

⁴² Creo prematuro afirmar que se trata de un ingreso de la política a la poesía, como lo hace Porrúa (2000), dado que la mirada del yo poético se encuentra todavía distanciada de la multitud (“y yo miraré tristemente sus carnes rosadas y nuevas”) y es la concreción de lo real que lo alcanza, más que su interés por mezclarse, algo que puede constatarse en el resto de su producción poética de la época, donde la política está ausente todavía. Incluso, los testimonios indican que la conversión política de Urondo se dio unos años después y que por esa época sus intereses eran otros (Marta Aguirre, en entrevista personal).

Bayley. La tensión se logra esta vez a partir de la condensación de la expresión, con versos breves e imágenes de efecto puntual:

una nube blanca
roza los vidrios
y pasa

una bandurria enamorada
esgrimando
sus plumas grandes
de mujer

un bañado intenso
y largo
reflejando el rostro
que quisieras
mirar

y los pasos
en las aguas espesas
hundiéndose en los charcos
y en la aprensión

vida linda y fuerte
ésta

vida grande
difícil de vivir.

Francisco Urondo, "Garza mora", *poesía buenos aires*, n° 27, primavera de 1958, p. 197.

Como en Bayley, pero también en las producciones de Juan L. Ortiz, la naturaleza es metafísica y trascendente, y se subjetiviza al reflejar un rostro y al presentar dificultades. Está lejos de la exuberancia de la naturaleza de Madariaga, aunque hay un eco incontrolable. La diferencia radica en su condensación del verso, que demarca una expresión sintética de efecto susurrante, diferente de la prosa racional de Bayley; aquí la reflexión se da en pocas palabras que generan más sentido por su silencio. No es que su estilo sea invencionista o surrealista (Porrúa, 2000),⁴³ sino que la elaboración de esas poéticas al interior del grupo permitió destrabar el lenguaje y ya para fines de la década de 1950 atravesaba el discurso poético de la época,

⁴³ Posiblemente una influencia del hermetismo italiano, particularmente de Ungaretti, a quien la revista había publicado.

permitiéndole hacerlo converger con otras influencias, como el particular regionalismo trascendente de Juan L. Ortiz, posteriormente, el coloquialismo del tango.

6.4 La contemporaneidad del arte: hacia una nueva interdisciplinariedad

Sin duda, Urondo tenía iniciativa propia y no sólo por un “don natural” de “lirismo auténtico”, sino porque perfilaba una práctica intelectual que rebasaba la praxis poética. Tal vez como consecuencia de esa característica, fue nombrado en 1957 encargado de la recién creada Sección de Arte Contemporáneo del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral. Si bien todavía el país estaba bajo el gobierno de facto de Aramburu y la institución se encontraba intervenida (Dirección de Comunicación Institucional, 2009), se vislumbraba ya pronto la normalización democrática y el llamado a elecciones (Potash, 1982). La UNL también estaba en proceso de regularización, luego de las políticas peronistas y la intervención de la Revolución Libertadora, con el objetivo de recuperar el orden democrático, la libertad de cátedra y los postulados de la Reforma Universitaria de 1918 (Dirección de Comunicación Institucional, 2009). El Instituto Social había sido creado en 1928 con el fin de vincular la cultura y la ideología universitarias y la comunidad, por lo que a finales de la década de 1950 era una entidad clave de interacción social y política. La institución exponía así la difícil tarea que tenía por delante:

“El Instituto Social no se ve ajeno a la tarea de recuperación moral e intelectual en que se encuentra empeñada la Universidad Nacional del Litoral. Muchos son los problemas y largo será el camino. Nos guía un noble propósito: llevar la cultura universitaria al Pueblo del que todos procedemos y al que todo debemos. Para lograr nuestro fin será necesario transformar algunos Departamentos y Secciones, y hasta es posible que debamos desprendernos de aquellos que no responden a la finalidad del Instituto. Todo se hará de acuerdo con el propósito señalado y él justificará nuestros aciertos y nuestros errores”.

AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social, solapa.

La declaración del propósito de recuperar la universidad moral e intelectualmente es particularmente controvertida si se ubica en el contexto de proscripción del peronismo que regía. Pero en todo caso, el propósito de vincular la universidad y el pueblo mostraba que los años transcurridos habían llevado a cabo transformaciones sin retorno, de las cuales se tenía consciencia de época, porque ya se había cruzado el umbral de cambio (Jauss, 2004). En ese marco, durante la segunda mitad de agosto, la Sección organizó la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, un encuentro interdisciplinario que incluía exposiciones, conferencias, conciertos y la publicación de un volumen con el producto del evento, llevada a cabo en el Museo Municipal de Artes Visuales de la ciudad de Santa Fe. Urondo estuvo a cargo de la organización y convocó para el evento, principalmente, a los círculos artísticos vinculados al grupo poesía buenos aires.



Figura 6.4 “Con la afluencia de numeroso público inicióse la primera reunión de arte contemporáneo ayer. Un aspecto de la concurrencia en la sala del Museo Municipal”, *El Litoral*, 19 de agosto de 1957.

Efectivamente, entre los participantes se encontraban, miembros de la Organización de Arquitectura Moderna (Manuel Álvarez, Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Gerardo Clusellas, Francisco Bullrich, Jorge Goldemberg, Mauro Kunst, Clorindo Testa); artistas concretos (Alfredo Hlito, Eduardo Serón, Jorge Souza, Gregorio Vardánega, Virgilio Villalba); artistas surrealistas del Grupo Orión (Vicente Forte, Ideal Sánchez) e independientes (Líbero Badii, Miguel Ocampo, Zygro); músicos dodecafónicos vinculados a la agrupación Nueva Música (Juan Carlos Paz, Francisco Kröpfl), poetas de poesía buenos aires o relacionados con ellos (Aguirre, Alonso, Bayley, Bondoni, Trejo, Vanasco, Casasbellas, Leónidas Lamborghini, Francisco Madariaga, Susana Morla y Drummond de Andrade). De su propia cosecha podrían considerarse la presencia de poetas independientes (Juan L. Ortiz, Amelia Biagioni, Hugo Gola, Manuel J. Castilla); cineastas experimentales oriundos de Santa Fe (Mauricio Berú, Fernando Birri); intelectuales del grupo Contorno (David Viñas, Adolfo Prieto) e independientes (Juan Carlos Portantiero, Tomás Eloy Martínez).

El listado incluía a los intelectuales, artistas y poetas más vinculados al movimiento moderno y a la renovación en todas las disciplinas, pero también revelaba un conjunto independiente que había planteado una alternativa durante la década a los medios de circulación hegemónica. En verdad, no se encontraban allí ninguno de los colaboradores de la revista *Sur* y las páginas literarias de los principales diarios, o de los órganos peronistas, sino que todos contaban a pesar de su juventud con una trayectoria destacada en espacios desarrollados en los márgenes de la cultura convencional. Evidentemente, los años peronistas habían contribuido de alguna manera a amasar esos ámbitos alternativos, que si bien se afianzaron y difundieron posteriormente, llevaron a

cabo sus investigaciones y consolidaron sus posturas de manera autónoma en ese período.

La política cultural peronista con respecto al arte fue ambigua, cuando no contradictoria o tal vez pragmática. Más allá de la conocida controversia protagonizada por el Ministro de Educación Ivanissevich, que descalificó en reiteradas oportunidades el arte abstracto (García, 2011; Giunta, 2001; Lucena; 2011) y del decreto que convocaba a los artistas que se presentaren al Salón Nacional a manifestar las características de la vida nacional (Decreto n° 5843/46 del 3 de agosto de 1946) (Giunta, 2001; Lucena, 2011), a partir de los primeros años de la década de 1950, en cambio, se favorecieron y apoyaron las producciones abstractas, así como los intercambios internacionales para estos artistas, a instancias del respaldo de algunos funcionarios como Ignacio Pirovano, Director del Museo de Arte Decorativo (1937-1955) y Secretario de la Comisión Nacional de Cultura (1952-1953).

Aunque a simple vista parezcan decisiones supeditadas a las preferencias artísticas de los funcionarios más que a medidas concretas, el giro tuvo específicas razones políticas vinculadas a la consolidación del ideario peronista y nacional primero, y a la necesidad de exhibir un arte argentino moderno en el contexto internacional después (cf. García, 2011; Giunta, 2001; Lucena; 2011). Entre los círculos tradicionales, el cambio fue más arbitrario: para la misma época, la crítica empezó a reconocer al arte concreto, luego de su participación en el Salón Realités Nouvelles de París en 1948 (Lucena, 2011). Revistas como *Ver y Estimar* y *Sur* comenzaron a gestar su consagración a instancias de críticos como Romero Brest (García, 2011). A pesar del clima de renovación que implicó la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1947 (Longoni y Fonseca, 2010), la Organización

Arquitectura Moderna no tuvo mayor intercambio con la gestión peronista, con excepción de la Feria de América (cf. Alonso, 2012). Los arquitectos Borthagaray, Mosquera, Goldemberg, Baliero e Iglesia se incorporaron a la Facultad recién luego de 1956; su propuesta de renovación proyectual y arquitectónica tampoco tuvo gran repercusión en los círculos tradicionales hasta después de ese momento.

Juan Carlos Paz y su Agrupación Nueva Música habían estado mayormente ligados a los grupos de izquierda desde su creación en 1937 y habían manifestado su oposición a todo nacionalismo musical, defendido por Alberto Williams y la Asociación Nacional de Música (Corrado, 2001). Paz se oponía abiertamente a ese nacionalismo de composiciones folclóricas poco genuinas y el sentimentalismo acrítico al que apelaba por parte del público (Corrado, 2001). Su adopción del dodecafonismo iba en la línea de esta resistencia: por un lado, lo conectaba directamente con las vanguardias europeas y su internacionalismo (Corrado, 2001); por otro, sus principios compositivos implicaban una ideología en las formas. En la música tradicional o tonal, las escalas que definen la composición están regidas por una nota dominante que estructura la melodía, porque ese sonido determina la aparición predominante de ciertas notas en detrimento de otras, que pertenecen a una misma escala diatónica. El método compositivo del dodecafonismo supone la utilización de las 12 notas de la escala cromática –la siete notas naturales más sus alteraciones en bemol o sostenido–, sin exclusiones ni prioridades más que el establecimiento de una serie original dispuesta por el compositor a la que se le aplican variaciones reguladas.⁴⁴

⁴⁴ En primer lugar, se toca la serie, luego se ejecuta de forma inversa; a continuación se troca el orden de los intervalos –distancia cromática entre nota y nota–: si el intervalo es ascendente, se aplica la misma distancia en forma descendente y viceversa; finalmente, se toca a la inversa esta última serie. Como se ve, el sistema compositivo dodecafónico está rigurosamente estructurado, a pesar de que el resultado parece caótico y disonante para un oído no especializado.

Esta nueva estructuración compositiva suponía la ausencia de jerarquías entre sonidos –como ocurre en las escalas diatónicas–, la seguridad de la presencia de todas las notas en una frecuencia equilibrada y la ruptura necesaria de las armonías tradicionales, a la vez que proponía un sistema que trabajaba con los elementos básicos de la composición musical y planteaba una estructuración racional y abstracta, sin ataduras a tradiciones específicas. Por eso mismo, coincidía con la utopía universal que también regía en la poesía invencionista y el arte concreto. En efecto, aunque los orígenes de esta tendencia musical se ubican con anterioridad al periodo peronista, la autonomía que la caracterizó, junto con reconocidos rasgos racionalistas, formalistas, universalistas y vanguardistas,⁴⁵ la hicieron confluir con las otras disciplinas artísticas de vanguardia que tenían los mismos principios y que habían mantenido la independencia o la marginalidad de los espacios culturales centrales. Por lo tanto, más allá de su distanciamiento del peronismo, “la militancia dodecafónica de Nueva Música es también, indirectamente, una opción política; el nacionalismo está allí inscripto por ausencia” (Corrado, 2001: 28).

En definitiva, lo que había ocurrido era que el maniqueísmo discursivo generado por el peronismo y sus adversarios había hecho que las experiencias artísticas alternativas se desarrollaran en los intersticios de la retícula de poder. De modo que la finalización de ese periodo de polaridades, que incluía el gobierno peronista y el gobierno de facto que ya llegaba a su fin –las elecciones en las que había ganado Frondizi se habían realizado pocas semanas atrás–, encontraba a varias agrupaciones que se habían desarrollado en esas condiciones en casi todas las disciplinas artísticas.

⁴⁵ Paz caracterizaba su estilo como un “discurso desprovisto de todo elemento pasional, de cualquier resabio sensorial, impresionista”, como una “tentativa de liberar a la música de la introspección sentimental, privada, para situarla en un plano más abstracto y formalista” (citado en Corrado, 2012), características que podrían homologarse al programa del arte concreto o a las modificaciones introducidas por el grupo poesía buenos aires.

Por lo tanto, estos grupos se reconocían en un mismo modo de praxis cultural y la conexión entre ellos se daba a través de cruces entre artistas.

Así, el contacto de Urondo con los artistas concretos y surrealistas, y los arquitectos de la OAM sin duda había sido favorecido por Bayley y Jorge Souza, a través de *axis* el estudio de diseño de Tomás Maldonado donde compartían el espacio de trabajo (Lucena, 2011). Aguirre habría sido el puente para conectarlo con Juan Carlos Paz, a quien conocía desde hacía muchos años como habitué del Palacio do Café, así como seguramente habilitó su amistad con Líbero Badii; Drummond de Andrade tenía con el director de la revista un vínculo epistolar desde hacía tiempo. Por lo tanto, la Primera Reunión de Arte Contemporáneo de Santa Fe puso en marcha el mayor poder aglutinante del grupo poesía buenos aires que, como red de poetas independientes, podía relacionarse a un mismo nivel con grupos similares de otras disciplinas. Porque lo que caracterizaba a todas estas agrupaciones era su origen independiente y que estaban liderados por jóvenes, sin figuras rectoras en el ámbito artístico o político que los apadrinaran; sin embargo ya contaban con varios años de trabajo y maduración de sus fundamentos.

La influencia de poesía buenos aires en este evento también estuvo dada por las premisas que lo convocaron. La introducción de Urondo al volumen que compila las conferencias, una selección de poemas y fotografías de obras artísticas revela muchas de las preocupaciones que ocupaban tanto las discusiones del grupo como los artículos teóricos y críticos publicados en los últimos años en la revista y que se ofrecieron en la reunión como los puntos de partida para la discusión interdisciplinaria. Efectivamente, expone como la principal problemática del arte contemporáneo la necesidad de entablar en la praxis artística una comunicación interpersonal, opuesta a la comunicación de

masas, que fortalezca los vínculos humanos como mecanismo para subvertir el propósito económico del mercado que parecía ser hegemónico en la regulación de las relaciones humanas: “Cuando se propone establecer vínculos en un plano humanamente profundo, el arte actual tal vez evidencie su significado más íntimo. (...) Pero en la actualidad parece ingenuo comunicarse, vincular a los hombres, sin que medie un provecho económico”.⁴⁶

Reconoce que, no obstante, la comunicación en el arte apenas existe a causa de la distancia con el público. Para remediar la situación presenta por un lado la solución ya dada por Max Bill, la educación “como único medio efectivo para abrir una brecha en esa muralla –la propaganda– que se ha levantado entre el arte y los hombres”. Pero se trata de un proceso largo y complejo en Argentina, que corresponde a los especialistas resolver; entonces, plantea la necesidad de una acción orgánica aunque no uniforme por parte del arte para restablecer los vínculos entre los hombres, a través de una nueva “mentalidad que prefiere no aislarse y busca incansablemente la manera de dialogar”.⁴⁷ Pero Urondo encuentra aquí un límite: reconoce que se requieren también otras transformaciones culturales que son de índole política, donde los artistas no tienen injerencia o no alcanzan a incidir. Hay entonces un tope para la acción del arte, que delimita la política y, aunque todavía faltaran algunos años para la maduración de este poeta al respecto, ya perfila una línea: “si bien el proceso cultural no se detiene, conviene impacientarse por favorecerlo”.⁴⁸

La influencia de las ideas de Bayley es innegable en la importancia de la función comunicativa, en la búsqueda de una comunión humana y en la cultura de masas como

⁴⁶ Urondo, Francisco. 1957. “Introducción”. En: AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social.

⁴⁷ *Ibid*, 8.

⁴⁸ *Ibid*, 9.

el elemento que impide el contacto verdadero; de hecho cita varias líneas de “El arte, fundamento de libertad” (véase el capítulo 5).⁴⁹ Pero la influencia se constata más en el hecho de que tenga en cuenta ideas de Max Bill, un artista que junto con el grupo Allianz había relajado las posturas marxistas militantes del arte concreto para volcarlo a una subversión más simbólica, una operación contraria a la postura que adoptaría unos años después Urondo, al privilegiar la acción armada por sobre la praxis poética (García Helder, 1999; Bonano, 2007; Gerbaudo y Falchini, 2009; Porrúa, 2000). La comunicación y el amor entre los hombres a través del arte son las exigencias que propone para la congregación interdisciplinaria que convoca en Santa Fe.

En definitiva, lo que recomienda es el diálogo artístico para asumir la exigencia de revertir la situación de alienación. Sin embargo, esta vez se trata de una nueva interdisciplinarietà, menos ideal y más vinculada a las necesidades del entorno y la realidad, porque no está direccionada a la experimentación, sino que reconoce la distancia y la intraductibilidad de las disciplinas artísticas. Entonces, requiere del diálogo como instrumento para generar un vínculo genuino, mediado únicamente por el lenguaje, que es reconocido como un árbitro menos peligroso que la economía de mercado y sus fines lucrativos.

La conferencia del arquitecto Juan Manuel Borthagaray va en este mismo sentido porque alerta sobre el peligro de que la arquitectura se pierda en la especulación del mercado inmobiliario y porque advierte que la interdisciplinarietà, tal como fue planteada por las primeras vanguardias, persigue el ideal de un “mastermind” que abarca todas las especialidades y todo lo puede. “El especialista del nuevo tipo [debe ser] capaz de trabajar coordinadamente en un equipo diversificado”. El planteo es

⁴⁹ Bayley, Edgar, “El arte, fundamento de la libertad”, *poesía buenos aires*, n° 18, verano de 1955.

estético pero fundamentalmente es político: el arquitecto se refiere a la experiencia peronista de querer “emprender una plausible e indispensable renovación de las estructuras caducas de nuestro país por el método del ‘mastermind’ súper integrador”, es decir, someter semejante proceso a una única persona, lo cual “ha tenido consecuencias nefastas en el orden político”.⁵⁰ Borthagaray no niega la necesidad de transformación: señala que el movimiento moderno ha implicado una revolución del aspecto figurativo del arte y ahora se requiere ahondar “el problema del gran número”, es decir, la arquitectura y el arte deben atender las necesidades del medio en el que están insertos, pero considera que tal cosa sólo puede alcanzarse a través de una interdisciplinariedad conformada por equipos de especialistas.

El vínculo con lo colectivo, el público o la sociedad es una preocupación común en casi todas las disertaciones, fundamentalmente, porque interpelaba a estos artistas desde la noción de la cultura de masas. Sin embargo, los músicos todavía no lo problematizaban suficientemente. Por el contrario, tanto Kröpfl como Paz hacen un recorrido por la transformación de los sistemas musicales, que atribuyen a la adaptación a las nuevas realidades del mundo sonoro, y analizan las principales expresiones del dodecafonismo (Shönberg, Berg, Webern, etc.). Pero ante el problema de la ausencia de un público, Kröpfl sostiene que únicamente se requiere de una audición reiterada que habitúe al oyente.

Paz va más allá al señalar la atonalidad como la concreción del expresionismo en música y traza una genealogía desde el romanticismo, sin dejar de hacer paralelismos con el desarrollo de las otras artes, lo cual remarca cierta fidelidad a la idea de la traductibilidad de las disciplinas artísticas. Reconoce el atonalismo como un momento

⁵⁰ Borthagaray, Juan Manuel. 1957. “Tareas del arquitecto”. En: AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social, p. 15.

de relativismo musical que niega valores absolutos, donde una nueva lógica estructural otorga autenticidad a la expresión, porque al brindar autonomía a las doce notas provoca la liberación total de los acordes y la disonancia. Al centrarse en el trabajo con la estructura, Paz vincula este tipo de música con el arte concreto y las experimentaciones poéticas que se habían dado en poesía buenos aires, lo cual demuestra que los músicos aún confiaban en una equivalencia transparente de los lenguajes artísticos. Y aunque reconoce en Schönberg un momento de extrema descomposición de los valores tradicionales de tonalidad y un comienzo constructivo, que determina un aislamiento individual y un intelectualismo en parte asocial, no presenta una preocupación por superarlo, por lo que no hay en la música una intención de vuelta a la organicidad.

Entre los intelectuales y los poetas el problema del público se tornaba central. Prieto, quien recientemente había publicado su libro *Sociología del público argentino* (1956),⁵¹ historiza la separación entre la literatura argentina y sus lectores con el fin de buscar las causas en los procesos políticos y sociales. Concluye que los escritores deben ganarse el derecho a hablar, cristalizando la consciencia de la sociedad en que viven, porque la literatura argentina, por más cátedras universitarias que se crearan, no existiría hasta que hubiera un vínculo verdadero entre el público y los escritores. Se refiere también al problema del lenguaje, que evidentemente seguía vigente: recomienda el voseo y afirma que el vocabulario del pueblo sería útil a una literatura popular únicamente con la condición de que se trascienda a sí misma. Portantiero también se refiere al problema del idioma, que había sido reeditado por un ensayo reciente de

⁵¹ Este libro analiza la conformación del público lector argentino en relación con una innovadora investigación para la época de Gino Germani sobre el consumo cultural de la clase media porteña. La perspectiva sociológica, una importante novedad metodológica en el abordaje crítico de la literatura, dado que por primera vez la enfocaba como un fenómeno relacional, vinculado a un complejo cultural más amplio, pertenecía a la preocupación por el vínculo entre literatura y sociedad que compartía con el grupo de intelectuales que se aglutinó en la revista *Contorno*, pero también sería el punto de partida del enfoque que se difundiría entre la crítica literaria de los años sesenta.

Murena que comenta, pero concluye que ninguna literatura puede acomodarse a los vaivenes del habla popular, porque “toda literatura supone, previamente, la conquista de un idioma”,⁵² algo que liga a la conformación del ser nacional, el cual proviene de una integración económica y cultural todavía pendiente en Argentina.

La conferencia de Bayley,⁵³ menos ordenada y más filosófica que sus últimos ensayos, analiza la situación de la poesía en relación con algunas cuestiones que venía elaborando. La presenta como un tipo de conocimiento del mundo, un conocimiento activo, experiencial, no reflejo sino creador de sentido que, en tanto constituye la realidad, la ensancha y la transforma. Es la fuerza subjetiva que desata, unida a una conciencia poética entendida como conocimiento activo, la que pone en funcionamiento ese conocimiento el cual, si logra ser difundido a otros, se produce la comunicación, que entiende como una solidaridad efectiva entre hermanos, como una soledad compartida, y así el hombre se coloca en la posición de modificar las cosas. Aquí convergen muchas de las ideas que Bayley había trabajado durante los años anteriores: la poesía como un objeto real y no reflejo que incide la realidad, como forma de conocimiento, como fuerza subjetiva, como proceso de jerarquización humana y, finalmente, como función comunicativa.

Aguirre, en cambio, da por sentada una incomunicación entre los poetas y el público, que no pudo seguir de cerca la evolución del arte desde sus transformaciones a partir de mediados del siglo XIX a causa del surgimiento de la cultura de masas, la cual se erigió como un obstáculo en el desarrollo del arte como expresión genuina de una comunidad. Sigue en sus reflexiones un ensayo de Dwight Macdonald, que la señala

⁵² Portantiero, Juan Carlos. 1957. “Para una crítica de la literatura argentina”. En: AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social, p. 89.

⁵³ Bayley, Edgar. 1957. “En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación”. En: AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social, p. 112-120.

como una producción cultural fabricada por los sectores de poder e impuesta de arriba hacia abajo, como instrumento de dominio. Con esto, Aguirre vuelve a las preocupaciones que planteaba Urondo en la apertura del evento, temas evidentemente en cuestión en el grupo poesía buenos aires. Pero lo interesante es que Macdonald, de acuerdo con Aguirre, traza un nuevo mapa de la vanguardia:

“La cultura tradicional trató de defenderse de la intrusión de la cultura de masas utilizando dos medios: el academicismo, o tentativa de competir por imitación, y el vanguardismo, o retiro de la competición. Pero el academicismo no es más que cultura de masas destinadas a la élite: tiene tanto de artículo manufacturado como los productos culturales fabricados para las masas (...). Para Macdonald, (...) [el] movimiento vanguardista (...) al rechazar el academicismo, efectuó una desesperada tentativa de crearse un área donde el artista serio pudiera todavía actuar. (...) [Por eso] lo que llamamos *vanguardismo* no sería otra cosa que la natural consecuencia de la evolución de la cultura tradicional en el ámbito propio, en tanto el academicismo sería la cultura tradicional detenida en el siglo XIX...”

Raúl Gustavo Aguirre. 1957. “Los poetas en nuestro tiempo”. En: AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social, pp. 94-95.

Aguirre concluye que “el vanguardismo no es más que la viviente tradición”, lo cual no sólo reconoce en la vanguardia una tradición moderna, sino que la coloca en la línea de la evolución natural de las corrientes artísticas; la tradición estaría compuesta por lo que otrora fue vanguardista: “La ruptura de moldes supone la permanencia en la tradición, ya que no se puede renovar en el aire, quebrantar normas que no se conocen o no se han experimentado como insuficientes (...). Sin tradición, (...) no hay revolución, no hay creación, no hay más que retorno ineficaz a un origen vacío de sentido”.⁵⁴ La operación es clara: al tiempo que coloca la vanguardia como el verdadero arte proveniente de la comunidad, procura devolverlo al flujo histórico como un modo de habilitar su consagración pero también para autorizar la continuidad de su práctica tanto como sus desvíos en el futuro, mientras consiente el apartamiento presente para preservarse de la contaminación de la cultura masiva. Pero lo que fundamentalmente supone es una reconversión discursiva del sentido dado a la vanguardia.

⁵⁴ Aguirre, Raúl Gustavo. 1957. “Los poetas en nuestro tiempo”. En: AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social, pp. 95-96.

La incomunicación, al fin y al cabo, es un rasgo de la contemporaneidad que afecta todos los aspectos de la vida, por lo tanto, es necesario aceptarla para Aguirre. Con este argumento desarma el dilema del imperativo político: la política pide a la poesía que manifieste y difunda sentidos, pero su materia prima, dice, no son las ideas, sino las palabras, por lo que no puede responder a la solicitud: “la poesía no puede hacerlo todo. (...) René Char, uno de los poetas más difíciles, más oscuros, más rigurosos de nuestro tiempo, no combatió la invasión de su patria con poemas sino con las armas”.⁵⁵ Se trata sin dudas de una toma de posición frente a un debate que se estaba afianzando y que sería central en las décadas siguientes: compromiso político del poeta, sí, pero autonomía completa para su actividad de escritura.

Luego de posicionar la actividad al interior del flujo de producción artística, Aguirre hace algunas consideraciones sobre la tarea particular del poeta, que señalan la culminación del proceso dado en la revista. Si el poeta era a principios de los años cincuenta esa especie rescatada del caos y del mito, figura excepcional cuya ocupación era una misión sagrada (véase el capítulo 5), ahora “es un hombre que hace algo que no sabemos bien qué es, que hace algo cuyo ser está en duda”.⁵⁶ Y asume la futilidad de la tarea: “la poesía es una de esas pocas actividades cuyo destino consiste justamente en no tener una aplicación práctica, en no poder ser considerada según su utilidad”,⁵⁷ si bien unas páginas más adelante rebate la idea, al afirmar heideggerianamente que tal vez no se tan inútil ni inocente, porque “nada es si no es en el lenguaje”.⁵⁸ En ella el hombre está en cuestión y el poeta se encarga de desarmar la construcción de una sociedad pretendida como ideal. Por eso, el poeta es para Aguirre el gran realista.

⁵⁵ *Ibid*, p. 103.

⁵⁶ *Ibid*, p. 100.

⁵⁷ *Ibid*, p. 99.

⁵⁸ *Ibid*, p. 108.

6.5 El arte y la jerarquización de lo humano

A pesar del anhelo de una poesía sin complementos, Bayley reconoce casi al pasar en su conferencia que, aunque “durante muchos siglos la poesía fue concebida como adorno, como un accesorio prescindible (la idea persiste en nuestro tiempo, de ahí una de las principales dificultades de comunicación [...]), a través de esta actividad aparentemente superflua, caprichosa o gratuita, (...) se iba cumpliendo un proceso de jerarquización humana”.⁵⁹ Esta valoración de la poesía que incluye sus aspectos más ornamentales contradice al parecer su búsqueda de una poesía simple, limpia de adjetivaciones superfluas.

Pero como afirma Rancière (2013) en referencia al arco que va desde Arts and Crafts a la Bauhaus, “el facilismo de la oposición es excesivo. (...) hay un juego mucho más complejo entre función y expresión” (2013: 170). No se trata únicamente de un enfrentamiento entre las sinuosidades ornamentales y la línea pura, o entre la floritura metafórica y la palabra justa, porque la división entre artes aplicadas y bellas artes era falaz para estos movimientos y los teóricos del arte que leían en el grupo poesía buenos aires (Worringer, Read, Macdonald): “el arte desvalorizado por ser decorativo indica de hecho la verdadera finalidad del arte, aquella de la que este debe extraer su principio y sus criterios de apreciación” (2013: 161), porque es de ese modo como se potencia la vida común. Incluso, en esta falsa división radicaría el problema de la separación del arte y la vida:

“La distinción entre las bellas artes y las artes aplicadas institucionalizó en las costumbres y las mentes esa separación entre el trabajo del artista y el del artesano. Esta tiene su expresión en el culto del arte puro cuyo ídolo es la obra de arte "portátil", la pintura de caballete hecha para el goce de los salones y los museos. A la inversa, el único verdadero arte es el presuntamente aplicado, el que se aplica a la construcción y la decoración de los edificios, el arte que sirve a la vida, que sirve para darle abrigo y expresarla.

⁵⁹ Bayley, Edgar. 1957. “En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación”. En: AAVV, *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral – Instituto Social, p. 127.

Abrigar y expresar: la conjunción de estas dos funciones es esencial porque permite recusar la oposición demasiado simple entre el objeto de utilidad y el objeto de contemplación desinteresada. La oposición convencional de lo útil y lo bello deshace la unidad del arte y consagra la división del trabajo y la jerarquía de las vidas” (Rancière, 2013: 165).

Es cierto, el funcionalismo en el que habían derivado buena parte de los artistas concretos con su dedicación al diseño interpelaba al grupo en cuanto a la función de la poesía. La comunicación era una respuesta al utilitarismo, pero ante todo implicaba una modificación en el modo de producir y consumir lo poético. Si la comunidad pequeña producía bajo una noción implícita de poesía, que encarnaba así un estilo colectivo, la recepción bajo las mismas condiciones de la comunidad ampliada del público permitía

“ordenar en una misma unidad espiritual las formas de la vida individual y aquellas en las que la comunidad se expresa como tal. De ese modo se afirma una función ética del arte, en el sentido más estricto: la misión de este es producir los objetos mejor adaptados a las necesidades prácticas, pero también los más idóneos para poner en cada casa individual los símbolos de una manera común de habitar un mundo” (Rancière, 2013: 176).

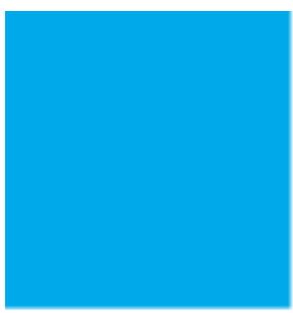
Por eso, “el arte social no es el arte para el pueblo, es el arte al servicio de fines determinados por la sociedad” (2013: 161) y el estilo no es la particularidad individual de la expresión, sino la manifestación de la vida de un pueblo en una época, el símbolo de un sentir común. En este sentido, no sólo ocurría que la poesía de mediados de siglo en Argentina estaba desfasada de los fines sociales y del estilo que los tiempos requerían, sino que estos no estaban del todo determinados aún. El invencionismo y poesía buenos aires brindaron el servicio de ajustar el estilo poético de una generación para la siguiente, de acuerdo con el fin que podía dársele a la poesía y que era válido en ese momento y lugar. Esto no significa que ajustaron los modos de expresión al estilo en boga en Europa o a la pureza de las vanguardias funcionalistas, como un modo de plegarse a la última moda artística. El imperativo poético que los regía no dejaba lugar a frivolidades. Se trataba de un ajuste con el umbral de época, con los tiempos que se venían anunciando desde la década de 1940 como futuro inminente.

Sin duda, la adecuación estaba influida por el modelo funcionalista, que promovía la producción de objetos mejor adaptados a las necesidades prácticas y que simbolizaran a su vez una manera común de habitar el mundo, una cultura común, es decir, que fueran un símbolo del sentir colectivo, que determinaran un estilo que renuncia a la voluntad individual (Rancière, 2013). Pero dado que la utilidad práctica de la poesía no existe, tal como afirmaba Aguirre, ¿cuál era el fin que podía asignársele socialmente? La función ornamental estaba perimida no sólo por el imperativo funcionalista, sino más ampliamente por efecto de la modernidad. Cada uno de los fenómenos que la habían propiciado y determinado –industrialización, urbanización, masificación, secularización, internacionalización, etc.–, junto con las guerras mundiales, pusieron en evidencia las carencias humanas, frente a las cuales el derroche del adorno artístico, más que superfluo, resultaba fuera de lugar. De cara a la obscenidad de las carencias, la poesía oscureció sus sentidos primero, porque no podía dar cuenta del horror, pero luego no pudo hacer otra cosa más que facilitar su expresión, favorecer la comunicación y contribuir a evidenciarlas.

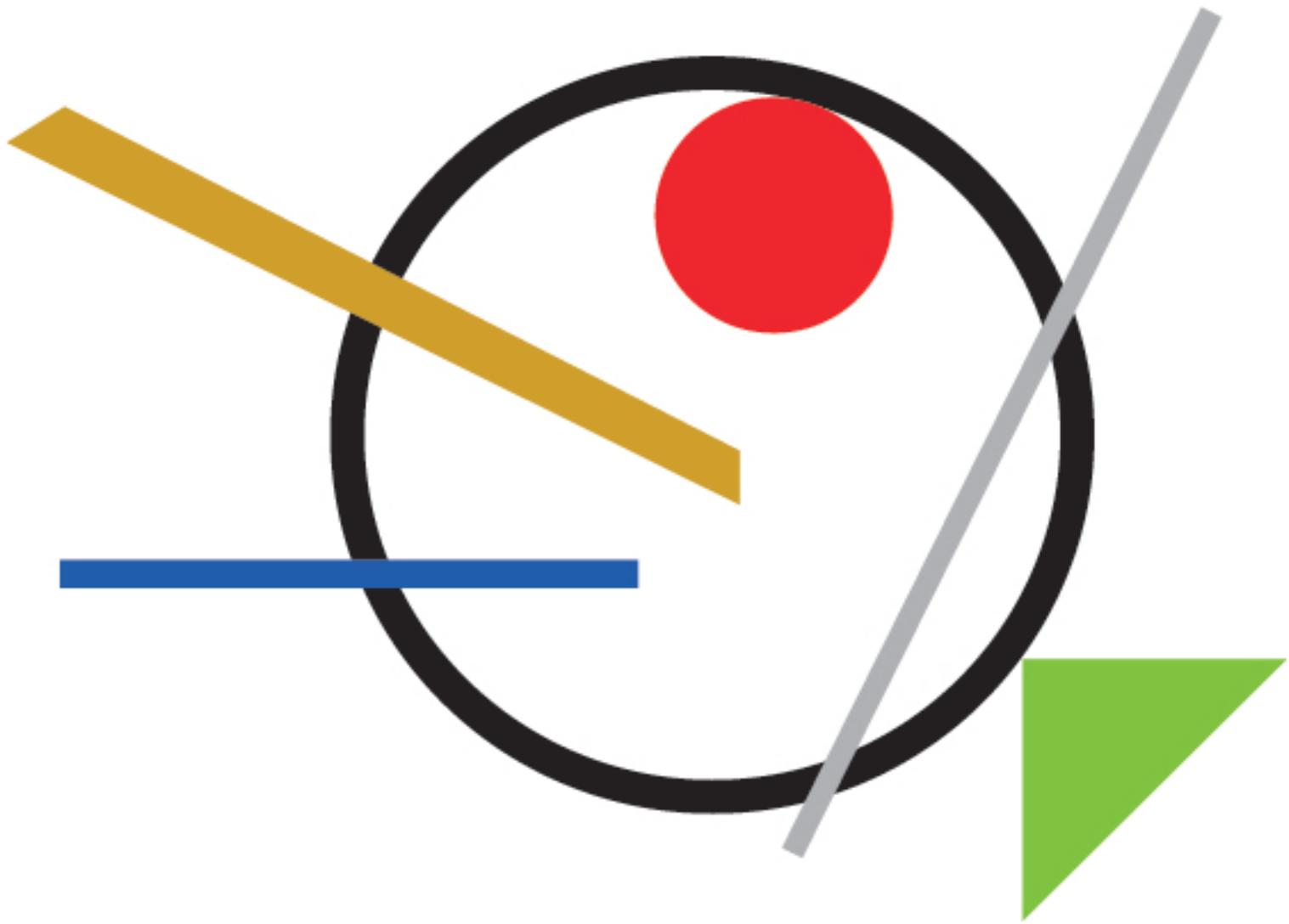
La comunicación entre las artes que se pretendió entablar en la Primera Reunión de Arte Contemporáneo mostró que, aunque había preocupaciones comunes, las respuestas que cada especialidad podía dar eran diferentes y la interrelación de las artes no resultaba ventajosa para la experimentación como había sido antes. Probablemente, las prácticas vanguardistas ya hubieran cumplido su cometido; los nuevos tiempos requerían ahondar en la especificidad de cada disciplina para responder a una sociedad que manifestaba ahora carencias específicas: mayor igualdad, normalización política, comunicación sincera, etc. El peronismo, no como proceso político sino como fase

histórica, había hecho aflorar las contradicciones de una sociedad que se había modificado de forma drástica en las últimas décadas.

Por lo tanto, el ajuste a la época no implicaba comprender el peronismo y escribir de acuerdo a una fusión política y literaria (Prieto, 2010). Tampoco, como se ha dicho, era una simple oposición entre ornamento y pureza, sino una adecuación entre la expresión de un sentir común, más allá de la individualidad y de la posición política, y la función asignable a la poesía. Una vez cumplido, poesía buenos aires se desmembraría poco a poco, no por un escándalo, sino porque las condiciones y las necesidades que lo habían propiciado daban lugar a otra época, que la revista y el grupo mismos habían contribuido a forjar (véase el capítulo 7). El evento en Santa Fe fue un modo de comprobar frente a las otras artes que la poesía ya podía hablar un lenguaje nuevo y claro, sin accesorios, que contribuyera a entablar el intercambio que requerían los nuevos tiempos. La comunicación franca y sin aditamentos de la comunidad, que rompiera las barreras alienantes que producía la masificación, era el cometido legitimado por la necesidad de fortalecer los lazos sociales y conformar así el sentir común que sería necesario expresar para devolver a la poesía la función de espiritualizar el trabajo y la vida (Rancière, 2013), o de jerarquizar lo humano, el anhelo menos utópico y más realista de la vanguardia.



capítulo 7



más allá del umbral

“Vais a fundar una revista. (...) Fundar es actuar, es ser humano. (...) ¿Qué es lo que vais a fundar? Una acción. Llevar una acción, actuar, es ser varios. He ahí lo magníficamente humano de lo que vais a emprender: sois un grupo de hombres que piensan, que quieren juntos. (...) Una revista es un grupo de hombres que se juntan en su juventud y que dicen juntos lo que piensan juntos. (...) Una vez que han dicho lo que tenían en común deben separarse. Sin lo cual el grupo humano se transforma en una 'revista' en el sentido literario de la palabra, donde no se hace más que repetir lo que ya se dijo otras veces, donde la gente no se vuelve a encontrar por amarse y amar juntos alguna cosa, sino simplemente para escribir, único parecido superficial que entre ellos persiste. Al cabo de diez años, romped vuestras máquinas de escribir, quemad vuestros archivos, y cumplid cada uno por vuestro lado el trabajo comenzado en común. A la edad madura, los artistas no pueden ya vivir en común...”

Drieu la Rochelle²

“Pronto aparecerá mi libro *Señales de vida*. Preparo *Poesía Buenos Aires*. Le enviaré todo”, informa en una postdata Raúl Gustavo Aguirre a René Char el 7 de octubre de 1962. Pero el número 31 nunca saldría y, de algún modo, Aguirre sabía por qué. Con intención, de manera involuntaria o como efectos derivados, la revista y el intercambio con los amigos había contribuido para modificar varios aspectos de la praxis poética propia y, quizás, también de otros. Diez años después la situación donde incidir, la coyuntural y la poética, no era la misma y eso se evidenciaba en la disgregación del grupo. Sin razón aparente, o cada uno por diferentes ocupaciones, compromisos o intereses, después de la Primera Reunión de Arte Contemporáneo que había organizado Urondo en Santa Fe, la adhesión a la publicación y sus actividades se había ido disipado

¹ Este capítulo recoge las conclusiones de la tesis.

² Drieu la Rochelle, Pierre, “Carta a unos desconocidos”, en *Sur*, N° 1, verano de 1931, pp. 53-63.

hasta quedar únicamente Aguirre a cargo de la dirección; incluso había salido con menos frecuencia y regularidad (véase el capítulo 5).

Los años sesenta habían comenzado con una afianzada conciencia de época: la búsqueda del contacto con la realidad en la literatura ya no era un objetivo a cumplir – como en *poesía buenos aires*–, sino que se plasmaba en una pasión por lo concreto y cotidiano tanto en la producción de los textos como en la apreciación de una crítica algo más especializada (Terán, 1991); esa búsqueda se cristalizaba además en el trabajo o la lucha política, que se percibía como un modo más directo de incidir lo real que la misma literatura o el arte, de acuerdo con las ya bien difundidas teorías sartreanas (Terán, 1991; Gilman, 2003); la revisión del marxismo que Maldonado reclamaba a fines de los años cuarenta por fin se estaba dando, también a la luz de Sartre y en relación con la revisión e interpretación del peronismo, hacia un humanismo transformador de las estructuras despóticas y la constitución de la figura del intelectual crítico (Terán, 1991), o bien hacia la construcción de un nacionalismo de izquierda; la incomunicación ya se asumía de forma extendida no como un problema de las relaciones interpersonales o exclusivo de una disciplina como la poesía, sino como parte de la alienación de clase (Terán, 1991); finalmente, la asunción de que la literatura, y como parte de ella también la poesía, detentaban una función social específica e inconformista, que debía contribuir a una toma de conciencia ética y política.

Por lo tanto, muchas de las cuestiones que el invencionismo había advertido y señalado –o “apostrofado”, en términos de Jauss (2004)–, ya fuera porque no eran como antes o porque todavía no habían cobrado su forma definitiva, habían adquirido con la nueva época una conciencia extendida. Más allá de la medida en que el movimiento aquí estudiado incidió en esa toma de conocimiento general de los nuevos tiempos, lo

importante era no sólo que la época había cambiado, sino que se había terminado su umbral, es decir, el momento en que la historia tuerce su curso. Entonces, la experimentación, el tanteo y la búsqueda finalizaban no sólo por haber encontrado una expresión más genuina, sino fundamentalmente porque una vez cruzada la entrada, había plena conciencia de lo que ya no era como antes y las nuevas condiciones estaban en total vigencia. La estética de umbral de la vanguardia, por lo tanto, no tenía ya fundamento ni terreno fértil donde justificar sus prácticas (Gilman, 2003).

No obstante, los años sesenta se estudian habitualmente como un segundo momento vanguardista con respecto a los años veinte, pero es preciso señalar que la experimentación era menos agresiva que en las décadas previas, porque no atentaba contra el sentido que minaba la comunicación en la primera época del invencionismo, y era más condescendiente que el grupo poesía buenos aires con las instituciones que sostenían las prácticas artísticas, ya fueran el mercado o la política, pero también los concursos, la publicidad, las editoriales, las instituciones de mecenazgo, etc. (Gilman, 2003; Giunta, 2001). Más que determinar si las prácticas artísticas de esos años implicaron o no una instancia vanguardista en función de estos rasgos, lo que aquí interesa es que, en todo caso, se produjo una redefinición de las figuraciones de la vanguardia que, de manera consecuente, descartaba el vínculo conflictivo con la institucionalidad –uno de los rasgos definitorios de este tipo de movimientos para Bürger (2000)– y se centraba en lo nuevo, no como deseo o extrañamiento, sino como experiencia concreta de modernidad. Lejos del desconcierto inherente al umbral de época, esa modificación indicaba justamente la conciencia de una transformación consumada, donde la modernización del arte era un imperativo de actualización (Aguilar, 2003; Gilman, 2003).

Otros proyectos editoriales, que ya no se planteaban la pertenencia a la vanguardia y sobre todo no arrastraban el lastre de figuraciones perimidas de lo poético, parecían responder mejor a una poesía que, en general, hacía un doble movimiento por simplificar y condensar sentidos, siempre en relación con lo real, a través de un lenguaje poético llano más acorde con la finalidad de la comunicación y una función del poeta menos heroica y más cercana a la cotidianeidad del lector (Blanco, 2007), todas características que habían sido proyectadas en poesía buenos aires, pero que requerían de nuevas plataformas para hacer pie y concretarse (García Helder, 1999; Freidemberg, 1999; Blanco, 2007). El caso paradigmático es el de *Zona de la Poesía Americana*,³ que acaparaba el interés y la participación de varios de los integrantes más influyentes de la última etapa del grupo –Bayley, Urondo, Vanasco, Brascó, Casasbellas–, y que ya sin las vacilaciones experimentales del umbral de época planteaba la poesía como un vínculo entre conocimiento y realidad, mediada por el nuevo término de la experiencia (Blanco, 2007), todos núcleos que se condensaban en el poeta, pero que tenían su necesario correlato en el lector.

Aunque muchos otros proyectos editoriales canalizaran esa conciencia de época de “estar viviendo una nueva etapa de la historia del país y del mundo, cargada de irrupciones y perspectivas, que debe ser asumida y, por lo tanto, demanda una redefinición del trabajo poético que se puede esperar de él...” (Freidemberg, 1999:

³ García Helder (1999) señala esta publicación como una confluencia de las líneas de *poesía buenos aires* y *Contorno*, de la autonomía y el vínculo con la realidad social respectivamente. Este punto de vista soslaya que *poesía buenos aires* tenía ya la inquietud del vínculo con lo real si bien no sólo se logra resolver eficazmente en *Zona...* Prieto (2006) también señala que esta revista condensaría muchas de las inquietudes de los años pasados: “... la combustión que unos años más tarde se producirá entre literatura vanguardista, política, culta y popular, inaprensible desde cualquiera de esas adjetivaciones en solitario, y que va a ser característica de la cultura de los años sesenta, encuentra su punto de partida en esas cuatro tapas de *Zona de la poesía Americana*, que funcionan, a la vez, como un cierre positivo de todas las preocupaciones de los años cincuenta: las de los surrealistas, las de los invencionistas y las de los conversacionales o antipoetas” (Prieto, 2006: 387). La tensión entre lo popular y la autonomía poética no se dispararía e incluso marcaría el paso hacia la politización (Bonano, 2012)

183), el meridiano de esa conciencia pasaba por otros géneros. Mientras la narrativa confluía con la producción latinoamericana en un boom de mercado y sus escritores se alineaban con la política cubana (Gilman, 2003), el arte plástico era captado por un imperativo de internacionalismo y proyección al exterior, que incluía mecenazgos, políticas culturales nacionales y la promoción de Estados Unidos, el cual favorecía los intercambios como parte de su contienda contra el avance del comunismo en América Latina (Giunta, 2001). De modo que la poesía, por más que se esforzara por restablecer la comunicación y buscar empatía con el lector, que continuaba lejos de constituir un público masivo, se mantendría en un estado de disponibilidad, dado que no era requerida ni por el mercado ni por las tensiones políticas de la Guerra Fría, que marcarían el periodo.⁴

Una prueba de eso fue el volumen de poesía que editó el Instituto Di Tella en 1963. Esta institución no fue la única que condensó gran parte de esa conciencia de modernidad que caracterizó el periodo, pero tuvo un peso central en la proyección y el fomento del arte argentino dada la envergadura de sus acciones, que respondían a una política cultural específica en esa dirección (Giunta, 2001; Longoni y Mestman,); la antología poética perteneció al momento en que el proyecto empezaba a tomar envergadura y tenía amplios objetivos multidisciplinarios. El libro tuvo más de 300 páginas e incluyó a poetas provenientes del surrealismo –Olga Orozco, Francisco Madariaga, Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Julio Llinás–, de la generación del

⁴ Siempre es posible señalar excepciones que maten estos argumentos, ya sea de poetas alineados y comprometidos con la Revolución Cubana (Urondo, Gelman, etc.), o de poetas algo más populares que otros. No obstante, esas participaciones en la política y en el mercado distan mucho de la implicancia y los resultados de los narradores. También se puede argüir que hacía tiempo que la poesía había dejado de leerse masivamente; es cierto, pero la cuestión de importancia aquí es la pérdida del valor preeminente que tenía como discurso de autoridad, cuya presencia en las publicaciones de distribución masiva también había mermado. Recién a principios de los años setenta podría decirse que tuvo un papel más importante como alternativa a la novela, cuando ya se había afianzado su función comunicativa: Benedetti preparaba su antología *Poetas comunicantes* y Fernández Retamar proponía hacer una poesía no de palabras, sino de cosas (Gilman, 2003).

cuarenta y asiduos colaboradores de *Sur* –Alberto Girri, Héctor A. Murena– y del grupo poesía buenos aires –Aguirre, Alonso, Bayley–. El origen vanguardista de la mayoría indicaba la intención, señalada en el prólogo de Enrique Oteiza, Director Ejecutivo del instituto, de avanzar hacia una permanente renovación a través de la publicación de nuevos y jóvenes poetas, algo que *poesía buenos aires* había llevado a cabo en la década pasada.

Aunque esto es otra señal del nuevo estatuto de la vanguardia como la instancia más renovadora, como “lo último” del arte y la poesía, lo ocurrido después señala lo contrario: a pesar de la intención manifiesta en el prólogo, el Di Tella no volvió a editar otro volumen de poesía, incluso cuando la recién fundada “Editorial del Instituto” “contaba con el medio ideal para poner en contacto los mejores poetas argentinos actuales con el público de aquí, y de otras partes, interesado en la poesía”.⁵ En el prólogo, Oteiza señala nuevamente la situación de aislamiento del género en relación con el gran público y asigna su causa al modo en que se enseñaba la poesía en las escuelas. No obstante, el objetivo incumplido de difundir el género implicó dos cuestiones. Por un lado, convirtió a la única antología editada en el cierre, más que la apertura, de una época, porque si bien esos diez poetas continuarían produciendo y publicando, su reunión respondía a la trayectoria pasada. Por otro, dado que la institución que más incidió sobre la renovación y la popularización de las artes en esa época no persistió en su propósito, dejó abierta la duda acerca de si era posible hacer algo por quebrar el aislamiento.

Es que el “alto” que la poesía se había otorgado durante la década anterior para replegarse y repensarse (Jitrik, 1964; véase el capítulo 1) no había sido únicamente una

⁵ Oteiza, Enrique. 2010. “Prólogo”. En: [1963].

determinación de los poetas, sino el resultado de circunstancias determinadas. Es decir, la autonomía no estaba dada por una resolución autoconsciente de la poesía, sino por un hueco discursivo producido en un momento de reconfiguración de las reglas (Foucault, 2002b), que incluía un replanteo de la función que la poesía cumplía en la sociedad. Si bien es cierto que no necesita tener una función precisa para su práctica, la asignación de un cometido autoriza su intervención discursiva y, con ella, su legitimidad, su continuidad y su divulgación. Tal función se puso en crisis en este periodo, probablemente, como consecuencia de la misma operación que las vanguardias, particularmente el invencionismo, ejercieron sobre la figuración de lo poético. Los procesos de desacralización, que luego continuaron hacia un rebajamiento, contribuyeron a horadar esa legitimidad, porque si la poesía había quedado a merced de sí misma o del mercado (véase el capítulo 1), si este último no la requería porque su lógica de utilidad la expulsaba y si ella misma atentaba contra la sacralidad que inspiraba veneración y respeto, una vez más, ¿para qué la poesía?⁶

Por eso, aunque el umbral se hubiera traspasado, no era tan sencillo como abrirse, escribir con un lenguaje más llano y reconectarse con el público. El género continuaría en crisis no sólo por la supremacía de la narrativa (Muschiatti, 1989), la preeminencia de las teorías sartreanas (Terán, 1991) que lo soslayaban o la tensión de la Guerra Fría que se interesaba por géneros más populares, como la narrativa y el arte (Gilman, 2003; Giunta, 2001), sino probablemente porque esa conciencia de época le reservaba el lugar de elaboración del lenguaje que ella misma se había dado en los años recientes. Efectivamente, si su misma operación de desacralización omitía la función del

⁶ Recuérdese el modo en que la revista *Zona de la Poesía Americana* formula la pregunta para una encuesta entre los poetas, “¿La poesía sirve para algo?”, la cual supone una respuesta negativa (cf. *Zona de la Poesía Americana*, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 1963, retirada de tapa y p. 1).

panegírico, si la declamación había dejado el lugar para una voz íntima a fuerza de desarmar el lenguaje y bajar el tono, resultaba lógico que hubiera quedado en un espacio de elaboración, un margen entre la intimidad y el inconformismo, rol de hermana incómoda que la narrativa exultante a menudo rehuía al desplegar su hegemonía de mercado (Prieto, 1983; Rivera, 1988; Gilman, 2003) que ejercía, a diferencia de su pariente, sin escrúpulos.

Es que el dominio de la mercantilización que patentizaba la nueva década e incluso alcanzaba a la literatura, no requería a la poesía y esta a su vez no estaba dispuesta a prestarse (Prieto, 1983; Terán, 1991), a causa de ese inconformismo con la cultura de masas que de la vanguardia traspasó al ejercicio extendido de la praxis poética hasta formar parte de su nueva figuración. Efectivamente, las dos vertientes opuestas que se identifican en la poesía de los años sesenta, por un lado, lo que se ha descrito como el “registro de lo cotidiano” (García Helder, 1999), es decir, un lenguaje trabajado en función de crear un reconocimiento entre poeta y lector a partir de la expresión de un universo compartido en la vida diaria (Muschiatti, 1989; García Helder, 1999;); por otro, la poesía que construye a través de su lenguaje un ámbito propio de extrañamiento, como mundo puramente textual disgregado de lo real (Muschiatti, 1989), derivaron de los dos momentos de elaboración diferentes del invencionismo: esta última, de su primera etapa de repliegue, contra la representación, búsqueda de pureza y exclusivo trabajo textual; el otro, del segundo momento de la búsqueda de valoración de la comunicación y la necesidad de reencontrarse con un público no masivo y consecuente.

Ambas expresiones opuestas se conciliaban en un inconformismo que no cedía de ningún modo a la condescendencia del statu quo, es decir, la apología tan frecuente

antes de las vanguardias. Sin embargo, esta premisa únicamente puede sostenerse como el resultado de un proceso y no como la latencia de las líneas programáticas de los años veinte, rescatadas del olvido sin razón aparente unas décadas después. La poesía del sesenta tiene mucho de la precoz poética de Gironde (Muschietti, 2009, 1989, 1985), pero si *Espantapájaros* sólo pudo encontrarse con su lector modelo en este periodo (Muschietti, 1985), fue por un proceso de transformación de las figuraciones de lo poético, de actualización de los modos de leer y de reconsideración de la función de la poesía que únicamente pudo ponerse en práctica en este segundo momento vanguardista que se ha estudiado aquí. Porque su carácter verdaderamente grupal y su persistencia en el tiempo le dieron la envergadura, aunque no la difusión, para ensayar y consolidar la experimentación que afianzó el cambio, el cual había quedado invalidado luego de clausurada la primera etapa vanguardista (véase el capítulo 2).

La invisibilidad que este proceso ha tenido hasta ahora para la historiografía de la literatura argentina se ha debido a dos motivos. Por un lado, el deslumbramiento que ejercen los talentos individuales y que, de ese modo, demarcan el esquema de lo legible. Pero la historiografía no puede detenerse sólo en el placer de leer el canon así impuesto ni dejar lugar a que los juicios de gusto disimulen los vaivenes que la literatura, como todo discurso, tiene en su transcurrir histórico. Es preciso detenerse también en las literaturas menores, así llamadas no porque desplieguen la capacidad de un Kafka, sino porque es la literatura de una minoría que no requiere de talento para ejercer operaciones que revolucionan una literatura mayor (Deleuze y Guattari, 1978). Esa revolución no se da en el marco de un alboroto,

“...porque la conciencia colectiva y nacional se encuentra ‘a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión’ sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está aislado o separado de su frágil comunidad, esta misma

situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (Deleuze y Guattari, 1978: 30).

Si el invencionismo ha modificado drásticamente los modos de ejercer la praxis poética y, a su vez, la manera de intercesión discursiva de la poesía, lo ha hecho no mediante un escándalo de gran alcance momentáneo, sino con el propósito solapado pero firme de afianzar otra conciencia y otro modo de vincular lo poético con el mundo, es decir, como una literatura menor. Para eso, en primer lugar ha desterritorializado su propia lengua, al minar la capacidad representativa y significativa, y llevar la palabra hacia su límite de cosa; en segundo lugar, su espacio reducido y su condición marginal han hecho que su intervención se convierta en política, aun en la etapa en que rehuyeron a manifestar sus posiciones; finalmente, al intervenir sobre los lenguajes hegemónicos de la época, su incidencia ha sido necesariamente colectiva, todas características que detectan Deleuze y Guattari:

“Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que ‘menor’ no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze y Guattari, 1978: 31).

Probablemente, toda vanguardia sea una literatura menor, en su potencialidad de revolucionar, de “...instaurar desde dentro un ejercicio menor de un lenguaje incluso mayor” (Deleuze y Guattari, 1978: 32), de “odiar toda literatura de amos y maestros” (1978: 43). Por eso, no es requerido el talento en sus ejercicios perturbadores o, si se quiere, el talento es colocado por completo al servicio de esa subversión. “Escribir desde la madriguera” (1978: 31), escribir desde el subsuelo según decía Aguirre, para el invencionismo quizás haya sido una cuestión política en sentido amplio, no sólo en relación con el peronismo, sino también a causa de la experiencia de vivir en una lengua

que no les resultaba propia, “problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos. Problema de minorías” (1978: 33).

La reterritorialización del lenguaje –para continuar con la terminología deleuziana– que el grupo *poesía buenos aires* llevó a cabo después, es decir, la restitución del sentido en un uso del lenguaje sobrio y la preocupación por la función comunicativa, ha sido parte del otro motivo que generó la invisibilidad de su operación para la historiografía. Devolver la semiosis implicó un sacrificio agónico de los postulados iniciales del invencionismo: para terminar de liberar el lenguaje de los usos hegemónicos y ofrecerlo al uso más amplio de lo poético era preciso permanecer en un entendimiento compartido de lo poético que no se percibiera como dogmático. Entonces, desperdigó sus resultados en otras voces y en otras publicaciones sin reclamar la autoridad de una experimentación que ni siquiera había sido programada minuciosamente.

* * *

La afirmación de que *poesía buenos aires* fue un mojón en la literatura argentina, porque modificó las formas de lectura y escritura de la poesía (Alonso, 2009b) parecía desmesurado al comienzo de esta investigación en relación con el olvido que pareció sufrir luego de clausurado su momento de apogeo. Sin embargo, el hecho de que las poéticas fuertes como las de Urondo, Pizarnik y Lamborghini hubieran tenido en *poesía buenos aires* un espacio inicial de difusión, así como la constatación de su duración de diez años, imprimieron la sospecha sobre su importancia y su influencia en las poéticas posteriores. Más tarde, con las primeras lecturas, vino la pregunta por la posibilidad de haber constituido una vanguardia genuina a mitad de siglo, tal como proclamaban estos

poetas. Responder esas preguntas implicó repensar cuestiones medulares para el estudio de la literatura, como la variabilidad de las nociones de poesía y vanguardia, y la potencialidad revolucionaria de una poética grupal con buenos poetas pero sin figuras rutilantes; luego, los modos en que la poesía, abordada como discurso, incide en las discursividades vigentes y acomete así una acción marginal pero pública.

Dado que las definiciones canónicas del concepto de vanguardia hacían difícil la adscripción del invencionismo y poesía buenos aires a causa de su especificidad, se formularon hipótesis que ampliaran el concepto y/o flexibilizaran sus características, en vistas también de la dificultad de las vanguardias latinoamericanas para ajustarse a la definición habitual. La noción de vanguardia como *estética de umbral*, es decir, como el modo que el arte se ajustó a los umbrales de época (Jauss, 2004) del siglo XX, con una estética de experimentación y en tránsito entre lo viejo y lo nuevo aún no consolidado, permitió esa ampliación del concepto a fin de ubicar los movimientos latinoamericanos y el caso aquí tratado en particular, sin el complejo de epigonismo que caracteriza su estudio y con una mayor libertad para situar su emergencia en el tiempo.

La ubicación de la vanguardia como fenómeno de un proceso mayor en el largo plazo de la modernidad permitió comprender las múltiples mutaciones de las figuraciones de lo poético y la literatura que se produjeron desde entonces y, por lo tanto también, de las modificaciones que estos objetos continuarán sufriendo. Por eso, dado que la vanguardia cumple un papel en ese proceso, es posible comprender y justificar su reiteración. Además, el modo en que las ideas de destrucción, ruptura, inconformismo y novedad se encuentran tramadas en estos movimientos, e incluso la necesidad de religar la praxis artística con la praxis vital o de modificar drásticamente la noción de arte o poesía del momento, implicaban todas características propias de la

vanguardia que la noción de *estética de umbral* no invalidó. Por el contrario, se vieron tramadas en el impulso de actualización del arte que caracterizó una época donde el cambio o, mejor, la necesidad de comenzar todo de nuevo permeaba el arte desde las ideologías dominantes o, en términos de Badiou (2005), desde el modo en que el siglo XX se pensó a sí mismo.

De allí, fue posible enfocar el imperativo de novedad no como un rasgo que distingue lo artístico de lo no artístico, sino como parte de la discursividad del arte del momento el cual, aunque todavía se mantenga en vigencia, no deja de ser transitorio. Porque si la vanguardia encontró en el extrañamiento que produce la experiencia de lo nuevo el modo de hacer autoconsciente la relación entre el individuo y la sociedad (Adorno, 1983), su repetición al infinito, más allá de si tiene intenciones artísticas o antiartísticas (cf. Bürger, 2000), inocua el extrañamiento y, con él, su capacidad de desautomatizar los lazos sociales. Poco a poco, deberemos encontrar otro mecanismo para el arte, porque el extrañamiento se ha hecho costumbre y porque hay historias que requieren volver a contarse, imágenes que necesitan ser mostradas nuevamente, bajo otras condiciones, ahora que la imaginación del futuro se ve obturada por un avance técnico que la supera.

También se plantearon cuáles fueron las condiciones que posibilitaron el surgimiento de una vanguardia a mediados de siglo en Buenos Aires. El período peronista como una época de umbral que consolidó y condensó transformaciones que venían dándose hacía unas décadas atrás, sumadas a otras que se impulsaron en el momento, hicieron que los procesos de reconfiguración simbólica interpelaran aquello que se consideraba poesía y arte, su función social y sus ámbitos de difusión. Además, la consolidación de un profundo cambio lingüístico impulsado por la enorme ola

inmigratoria de fines del siglo XIX y principios del siguiente hacía que el lenguaje de la literatura sonara como perimido a los oídos de los hijos de los inmigrantes, por lo que se requería una actualización tan profunda que las discursividades hegemónicas de lo poético, esto es, las de origen aristocratizante y las nuevas filas peronistas, no estaban en condiciones de llevar a cabo.

Es que las retóricas anquilosadas estaban tan afianzadas en el uso de escritores y lectores, que el cambio requerido era profundo e iba más allá de un estilo. Se necesitaba modificar aquello que aquí se ha denominado *figuraciones de lo poético*, es decir, el conjunto de reglas que determinan lo que se considera poesía en una época determinada y demarcan los modos de acción en el interior de esta praxis literaria, porque delimitan lo que es posible enunciar desde allí y la autoridad con que se lo afirma. Se ha demostrado aquí cómo el invencionismo, con su práctica de un lenguaje no representativo, que abjuraba de la significación, llevó a cabo esa transformación alterando las combinaciones sintagmáticas de manera deliberada, de modo de desarmar los artificios fijados por la tradición, para luego dotar a la poesía de una lengua sobria e íntima. Tal operación vanguardista de ruptura, al desmontar el lenguaje y al plantear frente a una lengua tan lógica e ideológicamente consolidada una ilegibilidad, en la perplejidad de su experiencia contribuyó a desautomatizar el vínculo entre individuo y sociedad (Adorno, 1983), entre discurso y literatura, para luego devolverle en el marco del movimiento poesía buenos aires la semiosis y recomponerlo en un tono más íntimo y cotidiano, en los prolegómenos de la poesía objetivista y conversacional de los años sesenta.

Ese ejercicio atravesó las discursividades poéticas hegemónicas, el tono elegíaco de la tradición aristocratizante y la retórica épica de los poetas peronistas, basadas en un

ideal de elocuencia, de la poesía como valor de verdad y como autoridad de la lengua, que las vanguardias de los años veinte no habían logrado ni persistido en desarticular el ideal elocuente de la poesía: mientras los poetas vinculados al llamado grupo de Boedo a partir de los años treinta habían derivado hacia una poesía social, los cercanos al martinfierrismo habían elaborado su propio *rappel à l'ordre*, abjuraban ya de los principios vanguardistas, como expresión de un momento ya superado, y apostaban por la poesía de formas clásicas, por lo que se constituyó en un gesto político, incluso cuando no explicitó sus posiciones en el periodo del grupo poesía buenos aires. Ese carácter político de su operación, fundado en un inconformismo propio de la vanguardia, fue el que persistió en la práctica poética posterior, con lo cual se fundamenta la hipótesis de que las vanguardias y la poesía sufrieron un proceso de politización creciente en Argentina e, incluso, en América Latina, al contrario de ciertas vanguardias de los años veinte, como el martinfierrismo, y de la tesis de Huysen (2006) de que las vanguardias se despolitizan al cruzar el Atlántico.

Además, se constató que ese ejercicio subversivo del lenguaje se dio en el marco de una propuesta interdisciplinaria que incluía al arte concreto, como uno de los procedimientos para autorizar su práctica. A causa de la conciencia de la caducidad del pasado (*lo que ya no es*) que implica su *estética de umbral*, las vanguardias no pueden legitimar su práctica en la tradición, por lo que buscan mecanismos alternativos de autorización de su praxis: el vínculo interdisciplinario por el cual una disciplina justifica su ejercicio por homologación con otra; la construcción de nuevas genealogías, es decir, el recorte de un pasado propio que las acredite; y la fundamentación grupal plasmada en vínculos comunitarios.

La propuesta del invencionismo y el arte concreto de renunciar a la representación, no sólo produjo una discontinuidad con la tradición y requirió de la conformación de una genealogía propia que los avalara, sino que implicó la subversión de los sentidos dados de manera radical, la deserción a manifestar un estado de la realidad y, fundamentalmente, el propósito de prescindir de la semejanza como modo de relación entre el arte y lo real, lo cual los llevó a trabajar con la materialidad y la estructura de cada uno de los lenguajes artísticos. Pero ese repliegue sobre la materialidad, junto con la búsqueda de la pureza, hizo que poesía y plástica se replegaran en sus propios códigos lo cual, combinado con la interpelación que en cada una ejercía la pregunta por la función social del arte, provocó la separación de las disciplinas. Fue necesario luego desplegar otro mecanismo de autorización que se basó en la práctica comunitaria del grupo poesía buenos aires, que legitimaron, sustentaron y reelaboraron sus propuestas, extendiendo en el tiempo y consolidando de ese modo la operación de renovación del lenguaje poético.

Se mostró también el modo en que esa práctica comunitaria contribuyó a modificar una característica fundamental de la vanguardia: la profusión de artículos que definen lo poético y la función del poeta en *poesía buenos aires* hizo estallar el establecimiento de un dogma único, con lo cual comenzó a desdibujarse el funcionamiento vanguardista del grupo, el cual aceptó transformaciones consensuadas de manera lábil, que aseguraron su permanencia y que, con el tiempo, serían la garantía de su dispersión. En efecto, la reposición de la comunicación como función social de la poesía implicó una modificación drástica de los principios de no representación sostenidos en los comienzos, que se dio de forma paulatina e imperceptible, pero que llevó al movimiento a un sacrificio agónico de sus fundamentos aglutinantes, los cuales

a su vez ya no tenían razón de ser porque habían cumplido su cometido de modificar la praxis poética.

Este sacrificio probablemente haya constituido su mayor actitud vanguardista, porque el sacrificio agónico, entendido como una renuncia propia en función de la gloria de los que siguen (Poggioli, 1964), es la condición de su transcendencia: su extinción es garantía de la diseminación de su propósito de interferir el desarrollo del arte (Bürger, 2000), algo que pudieron cumplir gracias a su autoconciencia histórica, a la asunción de su transitoriedad. El fracaso de la vanguardia es así parcial. Más allá de si fue o no subsumida por el mercado, lo que en todo caso fracasó fue su componente utópico, que en definitiva compartió con la utopía de la modernidad en la que estaba inserta, de aspiraciones demasiado ideales y altas como para poder concretarse.

Ahora sabemos que no todo arte del siglo XX fue vanguardista. Pero también, que la vanguardia fue una práctica artística que perteneció al siglo pasado, simplemente porque el nuevo requiere de otros modos de ejercer el arte: cualquier estética de umbral comienza a estar perimida cuando el extrañamiento se vuelve maquínico y predecible, y pierde su efecto de volver conscientes los vínculos sociales. Entonces, es preciso abandonar la lógica vanguardista no porque los tiempos no vayan a transformarse y a generar nuevos umbrales de época, sino porque es necesario confiar en los giros que produce la historia la cual, como proceso humano, imprime en todas las prácticas la originalidad de cada época. Hay que preservar de las vanguardias sus prácticas posibles: el funcionamiento comunitario, la producción colectiva, los mecanismos alternativos de legitimación, como experiencias que permitieron empujar el arte hacia otras instancias. Por lo demás, el imperativo de lo nuevo debe dejar lugar a la repetición, porque es preciso volver a contar ciertas historias.

Bibliografía

- Abrams, M. H. 1971. *Supernatural Naturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nueva York, W. W. Norton & Company.
- Adorno, Theodor W. 2008. “El compositor dialéctico”, en: *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal pp. 211-217.
- _____. 1983. *Teoría estética*. Madrid, Hyspamérica.
- Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin. 1998. “Wiesengrund – Adorno a Benjamin. Londres, 18.3.1936”, en *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta.
- Aguilar, Gonzalo. 2003. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Aguirre, Raúl Gustavo (sel.). 1979. *Literatura argentina de vanguardia. El movimiento poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires, Fraterna.
- _____. 1983. *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Aguirre et al. 2010. *Poesía argentina. Selección del Instituto Torcuato Di Tella*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial [1963].
- Alcaide, Carmen (1997) “El arte concreto en Argentina. Invencionismo - Madí – Perceptismo”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, nº 9.
- Alonso, Rodolfo (sel.). 2009a. *Poesía Buenos Aires (1950-1960). Antología íntima*. Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- _____. 2009b. “Antes y después de Poesía Buenos Aires”. En: Jitrik, Noé y Blanco, Mariela. 2007.
- Alonso, Rodrigo. 2012. “La Feria de América y su legado”. En: *Feria de América. Vanguardia invisible*. Mendoza, Fundación del Interior.
- Altamirano, Carlos. 2001. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires, Temas.
- Angenot, Marc, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010.
- Antelo, Raúl. 2006. “Murilo, o surrealismo e a religião”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 6, n. 8/9 - Poesia: passagens e impasses (2006).
- Argan, Giulio Carlo. 1975-1977. *El arte moderno 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres, vol. 1 y 2.
- Artundo, Patricia (dir.). 2008. *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

Bibliografía

- _____. 2000. "Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada". En: *CiberLetras*, n° 3, agosto. Disponible: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03.html>
- Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Badiou, Alain. 2010. "La idea de comunismo". En Hounie, Analía (comp.). *Sobre la idea de comunismo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2005. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- Bajarlía, Juan Jacobo. 1957. *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires, Editorial Perrot.
- _____. 1964. *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen de Ultraísmo*. Buenos Aires, Devenir.
- Bataille, Georges. 2005. "Nietzsche y los fascistas", "Proposiciones". *Acéphale. Religión-Sociología-Filosofía. 1936-1939*. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- Battilana, Carlos. 2009. "Formas de lo ilegible: en torno a la revista *Xul*". En: Manzoni, Celina. *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial.
- _____. 2004. "Poesía, política y subjetividad". En *Cuadernos del Sur. Poesía y subjetividad*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Baudelaire, Charles. 1974. "El pintor de la vida moderna". En: *El dandismo*. Barcelona, Anagrama.
- Bauman, Zygmunt. 1997. *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- _____. 2003. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bayley, Edgar. 1980. "Poesía concreta. Un testimonio y un manifiesto", en *Brasil/Cultura*, n° 45, año V, Buenos Aires, septiembre, pp.38-43.
- Bayley, Edgar, Raúl Gustavo Aguirre, César Fernández Moreno et al. 1981. *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires, Capítulo. Selección y prólogo: Daniel Freidemberg.
- Bein, Roberto. s/f. "Legislación político-lingüística en la Argentina". Buenos Aires, Linguasur. Disponible: <http://www.linguasur.org.ar/publicaciones.php>
- Bénichou, Paul. 1988. *Les mages romantiques*, París, Gallimard, 1988.
- _____. 1981. *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 2000. *El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona, Península.
- _____. 1988. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.
- _____. 1987a. "Tesis de Filosofía de la historia". En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus.

Bibliografía

- _____. 1987b. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Ob. cit.
- Bill, Max. 1950. "El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo", en *Ver y Estimar*, nº 17, Buenos Aires, mayo, pp. 1-36 (citado en García, 2011: 140).
- Blanco, Mariela. 2007. "Zona: un espacio para la poesía en los '60". *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispánicas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, año 16, nº 18, pp. 153-178.
- Bloom, Harold. 1999. *La Compañía Visionaria. William Blake*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bonano, Mariana. 2012. "La propuesta de *Zona de la poesía americana* (Buenos Aires, 1963-1964): estéticas coloquiales y apropiaciones de la <<cultura popular>>". *Aisthesis*, Santiago, nº 52, diciembre.
- _____. 2007. "Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor". *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)*. IV, nº 5 (2007).
- Bordelois, Ivonne. 1998. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Bordelois, Ivonne y Ángela Di Tullio. 2002. "El idioma de los argentinos: cultura y discriminación". *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 6, enero. Disponible: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/bordelois.html>
- Borges, Jorge Luis. 2000. *Borges en El Hogar*. Buenos Aires, Emecé.
- _____. 1995. *Luna de enfrente. Cuaderno San Martín*. Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis y José Edmundo Clemente, *El idioma de los argentinos / El idioma de Buenos Aires*. Buenos Aires, Peña-Del Giudice, 1952.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- _____. 1988. "Lectura, lectores, letrados, literatura", en *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.
- Brugnoli, Francisco. 1998. "La pérdida de los bordes", en *El ojo escénico. Artes visuales y teatro*, Santiago de Chile, Goethe Institut / Museo de Arte Contemporáneo, pp. 5-6.
- Buck-Morss, Susan. 2004. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Visor.
- Bürger, Peter. 2000. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- _____. 1996. *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor.
- Caimari, Lila. 1995. *Perón y la Iglesia Católica. Estado y sociedad en la Argentina (1943-1945)*. Buenos Aires, Ariel Historia.

- Calbi, Mariano. 1999. "Prolongaciones de la vanguardia". En: Jitrik, Noé y Susana Cella (dirs.). 1999. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, vol. 10, pp. 235-255.
- Calinescu, Matei. 1991. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos.
- Catopodis, Miguel. 2009. "El alfabeto universal de la Bauhaus y otros mitos". Buenos Aires, Foroalfa.
- Corrado, Omar. 2001. "Música culta y política en argentina entre 1930 y 1945: una aproximación. En: *Música e Investigación*, año V, n° 9, Buenos Aires, pp. 13-33.
- _____. 2012. *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Corral, Rose. 1999. "Relectura de *Espantapájaros. (Al alcance de todos)*". En: Girondo, Oliverio. *Obra completa* (edición crítica a cargo de Raúl Antelo). Madrid, Editorial Universitaria.
- Carrol, Jorge. s/f. *Memoriabierta*. México, Palabra Virtual. Disponible: <http://palabravirtual.com/index.php?ir=carrol.php>
- Carvalho, Guglielmo y Roger Chartier (dirs.). 1998. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus, 1998.
- Char, René y Raúl Gustavo Aguirre (2014). *Correspondance. 1952-1983*. París: Gallimard.
- Cófreces, Javier (sel.). 2001. *Poesía Buenos Aires (x10)*. Buenos Aires, Leviatán.
- Collotti, Enzo et al. 1971. *Bauhaus*. Madrid, Comunicación.
- _____. 1995. "Las teorías del buen diseño en Argentina. Del Arte Concreto al Diseño para la Periferia". *Seminario de Crítica*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (FADU-UBA), mimeo. Disponible en: www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0074.pdf
- Conde, Oscar. 2011. *Lunfardo*. Buenos Aires, Taurus.
- Corrado, Omar. 2001. "Música culta y política en argentina entre 1930 y 1945: una aproximación. En: *Música e Investigación*, año V, n° 9, Buenos Aires, pp. 13-33.
- _____. 2012. *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Cortázar, Julio, 2000. *Cartas (1937-1963)*. Buenos Aires, Alfaguara, vol. 1.
- Crispiani, Alejandro. 2001. "Un mundo continuo", en *ARQ (Santiago)* [online], n.49, pp. 57-59. Disponible: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962001004900030&script=sci_arttext
- Cristófalo, Américo, "Metafísica, ilusión y teología poética: notas sobre poesía argentina 1940-1955". *Literatura argentina del siglo XX*. Ed. David Viñas. Tomo 4. Buenos Aires, Paradiso, 2007.

Bibliografía

- De Diego, José Luis. "1938-1955. La 'época de oro' de la industria editorial". En De Diego, José Luis (dir.). 2006. Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 2000. "20 de noviembre de 1923 – Postulados de la lingüística". En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1978. "¿Qué es una literatura menor?". En: *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era.
- De Micheli, Mario. 2000. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.
- Derrida, Jacques. 1997. *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Buenos Aires, Manantial.
- Devalle, Verónica Estela. 2006. "Un nuevo planteo conceptual. Sobre la tipografía. Maldonado en la revista *nueva visión*", en *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol. 1, Nro. 11: invierno, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación, UNLP. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/221/160>
- Didí-Huberman, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Di Tullio, Ángela. 2009. *Políticas lingüísticas e inmigración*. Buenos Aires, Eudeba.
- Dirección de Comunicación Institucional. 2009. *Haciendo Historia. La década del 50. De la inestabilidad política a la recuperación de la Universidad autónoma*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, nº 4, julio.
- Eco, Umberto. 1988. "El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia", en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen.
- Espiro, Lorea y Tabora. 2011. "Entrevista a Nicolás Espiro". Revista Huellas, Nro. 2. Disponible en: www.revistahuellas.es
- Eujanian, Alejandro C. 1999. *Historia de las revistas argentinas 1900/1950. La conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Fabre, Gladys (ed.). 1990. *París. Arte abstracto. Arte concreto*, Sevilla, IVAM Centre Julio González.
- Fernández Moreno, César. 1967. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid, Aguilar.
- _____. 1981. "Prólogo". En: Bayley, Edgar et al. *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Freidenberg, Daniel. 1999. "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". En: Jitrik, Noé y Susana Cella (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, vol. 10, pp. 183-212.
- Fondebrider, Jorge, Daniel Freidenberg y Daniel Samoilovich. (1988/89) "Dossier PBA". *Diario de Poesía*, Nº11, Verano.
- Foucault, Michel. 2012. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires,

- Eterna Cadencia.
- _____. 2002a. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____. 2002b. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gabrieloni, Ana Lía. 2007. "Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas". En: *Revista de Historia de la Traducción*, nro. 1. Disponible: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/index.htm>
- García, María Amalia. 2011. *El arte abstracto*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____. 2012. "La revista *Arturo* y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña".
- García Helder, Daniel. 1999. "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano". En: Jitrik, Noé y Susana Cella (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, vol. 10, pp. 213-234.
- Gerbaudo, Analía y Adriana Falchini (eds.). 2009. *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Gilman, Claudia. 2008. "La aporía de Wilson". En: *Actas del III Congreso Internacional "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística"*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- _____. 2006. "Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos". En: Viñas, David (dir.) y Graciela Montaldo (comp.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Paradiso.
- _____. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giordano, Carlos. 1983. "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina", en *Revista Iberoamericana*, n° 125, pp. 783-796.
- Girbal-Blacha, Noemí y Diana Quatrocchi-Woisson (dir.). 1999. *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia.
- Giunta Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- Glozman, Mara. 2008. "La cuestión idiomática como objeto de debate. Aportes para un análisis retórico de los discursos sobre la lengua". *Rhétorikê: revista digital de retórica*, n° 1. Disponible: www.rhetorike.ubi.pt/01/pdf/mara-glozman-cuestion-idiomatica.pdf
- Goldar, Ernesto. 1980. *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Grinstein, Eva. 2007. "El invencionismo, una utopía anti-realista", en *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, Buenos Aires, nro. 6. Disponible en: www.revista-artefacto.com.ar

Bibliografía

- Harris, Derek y Gabriel Pérez Barreiro. 1994. *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde*. Old Aberdeen, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen.
- Hauser, Arnold. 1964. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadamarra, vol. 2.
- Hobsbawn, Eric. 1999. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Grijalbo Mondadori.
- Huidobro, Vicente. s/f. “El creacionismo”, en *Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad de Chile. Disponible en: <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/>
- _____. 1952. “Prólogo a *Temblor de cielo*”, en *poesía buenos aires*, nº 7, otoño, p. 3.
- Huysen, Andreas. 2006. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Jauss, Robert . 2004. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.
- Jitrik, Noé. 1995. “Las dos tentaciones de la vanguardia”. En: Pizarro, Ana. 1995. *Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e modernidade*. San Pablo, Fundação Memorial da América Latina, pp. 57-74.
- _____. 1987. “Notas sobre la vanguardia latinoamericana. Papeles de trabajo”. En: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobretextos y escritores latinoamericanos*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 60- 78.
- _____. 1964. “Poesía argentina entre dos radicalismos”, *Zona de la Poesía Americana*, nº 3, mayo.
- Jitrik, Noé, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo. 1993. “Debate: El rol de las revistas culturales”. En *Revista Espacios*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, junio-julio, Nº 12.
- Jitrik, Noé y Celina Manzoni (dirs.). 2009. *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, vol. 10, pp. 71-87.
- Jorge, Gerardo. 2012. “Dilemas en la poesía argentina de los años cincuenta. Las primeras publicaciones de Leónidas Lamborghini, la revista Poesía Buenos Aires, lo antipoético y la modernización”. En: *exlibris. Revista del Departamento de Letras*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), año 1, nº 1, otoño. Disponible en <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido.html>
- King, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-197*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Kosice, Gyula. 1996. *Arte y filosofía porvenirista*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gagliamone.
- Koselleck, Reinhart. 1993. “Criterios históricos del concepto moderno de revolución”. En: *Futuro pasado*. Barcelona, Paidós.
- Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy. 2012. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Bibliografía

- Lafleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso. 1968. *Las revistas literarias argentinas 1893-1968*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Lagmanovich, David. 1963. "Poesía Buenos Aires (1950-1960), una revista argentina de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, n° XXIX.56, pp. 283-298.
- Lauria, Adriana. 2003. *El arte concreto en Argentina*. Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/concretos/01definicion.php>
- Ledesma, Jerónimo. 2009a. "La revista perdida. *Saber Vivir*, 1940-1956", en *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna y la revista Saber Vivir, 1940-1956*, Buenos Aires, Fundación Espigas
- Ledesma, Jerónimo. 2009b. "Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo". En: Jitrik, Noé y Celina Manzoni (dirs.). *Historia de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, vol. VII.
- Longoni, Ana y Daniela Lucena. 2003-2004. "De cómo el 'júbilo creador' se trastocó en "desfachatez". El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948". *Políticas de la Memoria*, Cedinci, n°4, verano.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. 2008. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Longoni, René e Ignacio Fonseca. 2010. "La enseñanza de la arquitectura y el urbanismo en el primer gobierno peronista". En: *Actas del Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo 1943-1976*. Tres de Febrero, Red de Estudios sobre el Peronismo – Universidad de Tres de Febrero. Disponible: http://redesperonismo.com.ar/?page_id=131
- López García. 2009. "Discusión sobre la lengua nacional en Argentina: posiciones en el debate y repercusiones en la actualidad". En: *Revista de Investigación Lingüística*, Universidad de Murcia, n° 12 (2009); pp. 375-397. Disponible: <http://revistas.um.es/ril/article/view/91821>
- Löwith, Karl. 2007. *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires, Katz.
- Lucena, Daniela. 2011. "Arte concreto y nueva visión: una lectura en clave política". *Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política*, n° 10.
- Liotard, Jean-François. 1997. "Sobreviviente". En: *Lecturas de infancia*. Buenos Aires, Eudeba.
- Maldonado, Tomás. 1974. *Avanguardia e razionalità*, Turín, Einaudi.
- _____. 1955. *Max Bill*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Maldonado, Tomás y Judith Savloff. 2007. "Éramos jóvenes insoportables", *Perfil*. Argentina, 23 de diciembre, Sección Cultura. Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0219/articulo.php?art=4811&ed=0219>
- Mancebo Roca, Juan Agustín. 2010. "Futurgrafía. Caligrafías y tipos en el futurismo italiano", *Étapes: diseño y cultura visual*, n° 11, pp. 136-141.

Bibliografía

- Marechal, Leopoldo. 1998. "Canto de San Martín". En: *Obras completas. I. La poesía*. Buenos Aires, Libros Perfil.
- Marx, Karl. 2007. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid, Fundación Federico Engels.
- Masiello, Francine. 1986. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette.
- _____. 1985. "Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse", en *Latin American Research Review*. Pittsburgh, The Latin American Studies Association (LASA), Vol. 20, nº 1, (1985), pp. 27-60.
- Minore, Gito. 2011. *Poetas depuestos. Antología de poetas peronistas de la primera hora*. Buenos Aires, Punto de Encuentro.
- Mitcham, Carl. 1989. "Tres modos de ser con la tecnología", en *Revista Anthropos*, nº 94-95, Barcelona.
- Mitchell, William John Thomas. 1987. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Londres, The University of Chicago Press.
- Montaldo, Graciela. 1987. "La literatura como pedagogía, el escritor como modelo". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 445 (julio). Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Müller-Bergh, Klaus y Gilberto Mendonça Teles. 2000. "Los puntos cardinales de las vanguardias latinoamericanas", en Gunia, Inke et al. (eds.) *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Berlín, Tranvía Sur.
- Muschiatti, Delfina. 2009. "Oliverio Girondo y el giro de la tradición", en Jitrik, Noé (dir.) y Celina Manzoni (comp.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol VII, Buenos Aires, Emecé.
- _____. 1989. "Las poéticas de los 60". En: Cuadernos de literatura. Resistencia, nº4, pp. 129-141.
- _____. 1985. "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo", *Filología*, 20.1 (1985), pp. 153-169.
- Onetto Muñoz, Breno. 2004. "Una mirada escéptica a la poesía concreta. Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta?", en *Estudios Filológicos*, nro. 39, septiembre, pp. 191-202. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132004003900012&script=sci_arttext
- Pacheco, Marcelo, Adriana Lauria et al. 2003. *Arte abstracto argentino*. Buenos Aires, Fundación Proa.
- Pellegrini, Aldo. 2006. "Prólogo", en *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Argonauta.
- Pelta, Raquel. 2012. "Cuando la letra puede cambiar el mundo. Futurismo, Dadá y tipos". *Monográfica*, nº 2, enero. Disponible en: <http://www.monografica.org/02/>
- Perazzo, Nelly. 1980. *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención. Arte Madí. Perceptismo*. Buenos Aires, Museo Sívori.

Bibliografía

- Pevsner, Nikolaus. 2000. *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Pizarro, Ana. 1995. *Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e modernidade*. San Pablo, Fundação Memorial da América Latina.
- Plotkin, Mariano, *El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de octubre*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- _____, *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- Poggioli, Renato. 1964. *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente.
- Porrúa, Ana. 2006. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- _____. 2001. “Francisco Urondo: entre ‘las rosas líquidas y ‘la rosa blindada’”. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*. Providence, nº 52-53. Disponible: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/20>
- Potash, Robert A., *El ejército y la política en la Argentina. 1945-1962*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
- Pozzi Harris, Ana Jorgelina. 2007. *Marginal Disruptions: Concrete and Madi Art in Argentina, 1940-1955*. Austin, University of Texas.
- Prieto, Adolfo. 1983. “Los años sesenta”. *Revista Iberoamericana*, nº 125, octubre-diciembre, pp. 889-901.
- Prieto, Martín. 2010. “Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina”, en *La Biblioteca*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, nº 9-10. Disponible en: <http://www.bn.gov.ar/revista-biblioteca>
- _____. 2006. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- Raggio, Marcela, “La poesía del 40 revisitada hoy: imágenes y pre-visiones del espacio urbano en textos de Rodolfo Wilcock”, en: *Cuadernos del CILHA*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, vol. 11, núm. 12, 2010, pp. 49-58.
- Rancière, Jacques. 2013. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial.
- Rivera, Jorge B. 1988. “La forja del escritor profesional (1900-1930)”, “Los escritores y los nuevos medios masivos” y “El auge de la industria cultural (1930-1955)”, en: *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel
- Rocca, Pablo. 2004. “Por qué, para qué una revista. (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)”, en *Revistas Culturales Uruguayas: estudios e índices (1865-1974)*. Montevideo, Programa de Documentación en Literatura Uruguay y Latinoamericana de la UdelaR. Disponible en: http://www.sadil.fhuce.edu.uy/revistasuruguayas2004/textos/02_Rocca.htm
- Rossi, María Cristina. 2004. “Torres-García en el Buenos Aires de los primeros cuarenta. Acerca de la circulación de la obra torresgarciana antes de la aparición de la revista *Arturo*”. Presentación en el XXV International Congress of Latin American Studies Association, LASA, Las Vegas. Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, “¿Qué

Bibliografía

- hacer con las masas?”, en Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.
- Saavedra, María Inés y Patricia Artundo (dir.). 2002. *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878-1951*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Saer, Juan José. 2005. *La grande*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Sarlo Sabajanes, Beatriz. 1969. “Prólogo”. En: *Martín Fierro (1924-1927)*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- Sarlo, Beatriz. 1992. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *Les discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 á 1970. América, Cahiers du CRICCAL*, nº 9-10. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- _____. 1997a. “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. En: Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.
- _____. 1997b. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- _____. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Schwartz, Jorge. 2002a. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2002b. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Sigal, Silvia, “Del peronismo como promesa”, en *Desarrollo Económico*, vol. 48, nro. 189-190, julio-septiembre / octubre-diciembre de 2008.
- _____, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Selles, Roberto. 1987. “Poetas del vanguardismo. Juan Carlos La Madrid”. En: *La historia del tango*. Buenos Aires, Corregidor, t. 19, “Los poetas (3)”.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- Siebermann, Gustav. 2000. “Las vanguardias poéticas en Latinoamérica. Diferencias y desfases”, en Gunia, Inke et al. (eds.) *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Berlín, Tranvía Sur.
- Sirvén, Pablo, *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- Soler Cañas, Luis. 1981. *La generación poética del 40*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Sosnowski, Saúl (ed.). 1999. *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires/ Madrid, Alianza.
- Stangos, Nikos (comp.) 1989. *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza Forma.

Bibliografía

- Sylvester, Santiago. "Notas sobre poesía argentina de vanguardia", en *Orbis Tertius*, nro. 14, año XIII, 2008. Disponible en Internet:
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/OrbisTertius/numeros/numero-14/sumario>
- Szondi, Peter. 1992. Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid, Visor.
- Terán, Oscar. 2008. *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- _____. *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.
- Thompson, E. P. 1993. *Witness against the Beast. William Blake and the Moral Law*. Nueva York, The New Press.
- Torres García, Joaquín. 1944. *Universalismo constructivo*. Buenos Aires, Poseidón.
- Urondo, Francisco. 2009. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Mansalva [1968].
- Videla de Rivero, Gloria, "El *Canto de San Martín* (1950) de Leopoldo Marechal y su puesta en escena", en *Revista de Literaturas Modernas*, número 33, Mendoza, 2003, pp. 165-185.
- von Graevenitz, Antje, 1998. "La hermana de Thalia", en *El ojo escénico. Artes visuales y teatro*, Santiago de Chile, Goethe.
- Wilcock, Juan Rodolfo, *Sexto*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Williams, Raymond. 2004. "La fracción Bloomsbury". En: *Revistas Culturales Uruguayas: estudios e índices (1865-1974)*, Montevideo, Programa de Documentación en Literatura Uruguaya y Latinoamericana de la UdelaR, 2004. Disponible en:
http://www.sadil.fhuce.edu.uy/revistasuruguayas2004/textos/16_Williams.htm
- _____. 1997. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial.
- _____. 1981. *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Yurkievich, Saúl. 1995. "Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad". En: Pizarro, Ana. *Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e modernidade*. San Pablo, Fundação Memorial da América Latina, pp. 89-97.
- Zonana, Víctor Gustavo, *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2010a.
- _____. "Sobre la poética como conciencia literaria. (Apuntes en forma de prólogo)", en Zonana, Víctor Gustavo y Hebe Beatriz Molina, *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, Buenos Aires, Corregidor, Vol. II, 2010b.
- _____, *Orfeos argentinos. Lírica del '40*, Mendoza, Ediunc, 2001.

8.2 Bibliografía detallada por temas

8.2.1 Sobre teoría de la vanguardia

- Adorno, Theodor W. 1983. *Teoría estética*. Madrid, Hyspamérica.
- Benjamin, Walter. 1988. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.
- Aguirre, Raúl Gustavo. 1983. *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Buck-Morss, Susan. 2004. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Visor.
- Bürger, Peter. 2000. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- _____. 1996. *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor.
- Calinescu, Matei. 1991. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos.
- Huysen, Andreas. 2006. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Fabre, Gladys (ed.), *París. Arte abstracto. Arte concreto*, Sevilla, IVAM Centre Julio González, 1990.
- Poggioli, Renato. 1964. *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente.
- Williams, Raymond. 1997. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial.

8.2.2. Sobre vanguardia argentina y latinoamericana

- Aguilar, Gonzalo. 2003. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Antelo, Raúl. 2006. “Murilo, o surrealismo e a religião”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 6, n. 8/9 - Poesia: passagens e impasses (2006).
- Artundo, Patricia. 2000. “Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada”. En: *CiberLetras*, nº 3, agosto. Disponible: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03.html>
- Bajarlía, Juan Jacobo. 1964. *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen de Ultraísmo*. Buenos Aires, Devenir.
- Corral, Rose. 1999. “Relectura de *Espantapájaros. (Al alcance de todos)*”. En: Gironde, Oliverio. *Obra completa* (edición crítica a cargo de Raúl Antelo). Madrid, Editorial Universitaria.

Bibliografía

- Gilman, Claudia. 2006. "Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos". En: Viñas, David (dir.) y Graciela Montaldo (comp.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Paradiso.
- Giunta Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- Huidobro, Vicente. s/f. "El creacionismo", en *Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad de Chile. Disponible en: <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/>
- _____. 1952. "Prólogo a *Temblor de cielo*", en *poesía buenos aires*, nº 7, otoño, p. 3.
- Jitrik, Noé. 1987. "Notas sobre la vanguardia latinoamericana. Papeles de trabajo". En: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobretextos y escritores latinoamericanos*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 60- 78.
- Jitrik, Noé y Celina Manzoni (dirs.). 2009. *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, vol. 10, pp. 71-87.
- Lauria, Adriana. 2003. *El arte concreto en Argentina*. Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/concretos/01definicion.php>
- Ledesma, Jerónimo. 2009b. "Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo". En: Jitrik, Noé y Celina Manzoni (dirs.). *Historia de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, vol. VII.
- Longoni, Ana y Daniela Lucena. 2003-2004. "De cómo el 'júbilo creador' se trastocó en "desfachatez". El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948". *Políticas de la Memoria*, Cedinci, nº4, verano.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. 2008. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Masiello, Francine. 1986. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette.
- _____. 1985. "Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse", en *Latin American Research Review*. Pittsburgh, The Latin American Studies Association (LASA), Vol. 20, nº 1, (1985), pp. 27-60.
- Montaldo, Graciela. 1987. "La literatura como pedagogía, el escritor como modelo". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 445 (julio). Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Müller-Bergh, Klaus y Gilberto Mendonça Teles. 2000. "Los puntos cardinales de las vanguardias latinoamericanas", en Gunia, Inke et al. (eds.) *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Berlín, Tranvía Sur.
- Pellegrini, Aldo. 2006. "Prólogo", en *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Argonauta.

- Pizarro, Ana. 1995. *Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e modernidade*. San Pablo, Fundação Memorial da América Latina.
- Porrúa, Ana. 2006. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- _____. 2001. “Francisco Urondo: entre ‘las rosas líquidas y ‘la rosa blindada’””. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*. Providence, nº 52-53.
- Sarlo Sabajanes, Beatriz. 1969. “Prólogo”. En: *Martín Fierro (1924-1927)*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- Sarlo, Beatriz. 1997a. “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. En: Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.
- _____. 1997b. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- _____. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Schwartz, Jorge. 2002a. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2002b. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Siebermann, Gustav. 2000. “Las vanguardias poéticas en Latinoamérica. Diferencias y desfases”, en Gunia, Inke et al. (eds.) *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Berlín, Tranvía Sur.
- Sylvester, Santiago. “Notas sobre poesía argentina de vanguardia”, en *Orbis Tertius*, nro. 14, año XIII, 2008. Disponible en Internet: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/OrbisTertius/numeros/numero-14/sumario>
- Yurkievich, Saúl. 1995. “Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad”. En: Pizarro, Ana. *Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e modernidade*. San Pablo, Fundação Memorial da América Latina, pp. 89-97.
- 8.2.3 Sobre peronismo**
- Altamirano, Carlos. 2001. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires, Temas.
- Caimari, Lila. 1995. *Perón y la Iglesia Católica. Estado y sociedad en la Argentina (1943-1945)*. Buenos Aires, Ariel Historia.
- Potash, Robert A., *El ejército y la política en la Argentina. 1945-1962*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
- Plotkin, Mariano, *El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de octubre*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- _____, *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel, 1993.

- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, “¿Qué hacer con las masas?”, en Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.
- Sigal, Silvia, “Del peronismo como promesa”, en *Desarrollo Económico*, vol. 48, nro. 189-190, julio-septiembre / octubre-diciembre de 2008.
- _____, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- Sirvén, Pablo, *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- Terán, Oscar, *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008.

8.2.4 Sobre arte

- Argan, Giulio Carlo. 1975-1977. *El arte moderno 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres, vol. 1 y 2.
- Brugnoli, Francisco. 1998. “La pérdida de los bordes”, en *El ojo escénico. Artes visuales y teatro*, Santiago de Chile, Goethe Institut / Museo de Arte Contemporáneo, pp. 5-6.
- Catopodis, Miguel. 2009. “El alfabeto universal de la Bauhaus y otros mitos”. Buenos Aires, Foroalfa.
- Collotti, Enzo et al. 1971. *Bauhaus*. Madrid, Comunicación.
- Crispiani, Alejandro. 2001. “Un mundo continuo”, en *ARQ (Santiago)* [online], n.49, pp. 57-59. Disponible: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962001004900030&script=sci_arttext
- De Micheli, Mario. 2000. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.
- Devalle, Verónica Estela. 2006. “Un nuevo planteo conceptual. Sobre la tipografía. Maldonado en la revista *nueva visión*”, en *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol. 1, Nro. 11: invierno, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación, UNLP. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/221/160>
- Didí-Huberman, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Fabre, Gladys (ed.) (1990). *París. Arte abstracto. Arte concreto*. Sevilla: IVAM Centre Julio González.
- Foucault, Michel. 2012. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Gabrieloni, Ana Lía. 2007. "Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas". En: *Revista de Historia de la Traducción*, nro. 1. Disponible: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/index.htm>

- García, María Amalia. 2011. *El arte abstracto*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Harris, Derek y Gabriel Pérez Barreiro. 1994. *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde*. Old Aberdeen, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen.
- Kosice, Gyula. 1996. *Arte y filosofía porvenirista*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gagliamone.
- Longoni, René e Ignacio Fonseca. 2010. “La enseñanza de la arquitectura y el urbanismo en el primer gobierno peronista”. En: *Actas del Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo 1943-1976*. Tres de Febrero, Red de Estudios sobre el Peronismo – Universidad de Tres de Febrero. Disponible: http://redesperonismo.com.ar/?page_id=131
- Maldonado, Tomás. 1974. *Avanguardia e razionalità*, Turín, Einaudi.
- _____. 1955. *Max Bill*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Mitcham, Carl. 1989. “Tres modos de ser con la tecnología”, en *Revista Anthropos*, nº 94-95, Barcelona.
- Mitchell, William John Thomas. 1987. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Londres, The University of Chicago Press.
- Pacheco, Marcelo, Adriana Lauria et al. 2003. *Arte abstracto argentino*. Buenos Aires, Fundación Proa.
- Pelta, Raquel. 2012. “Cuando la letra puede cambiar el mundo. Futurismo, Dadá y tipos”. *Monográfica*, nº 2, enero. Disponible en: <http://www.monografica.org/02/>
- Pevsner, Nikolaus. 2000. *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Pozzi Harris, Ana Jorgelina. 2007. *Marginal Disruptions: Concrete and Madi Art in Argentina, 1940-1955*. Austin, University of Texas.
- Rossi, María Cristina. 2004. “Torres-García en el Buenos Aires de los primeros cuarenta. Acerca de la circulación de la obra torresgarciana antes de la aparición de la revista *Arturo*”. Presentación en el XXV International Congress of Latin American Studies Association, LASA, Las Vegas.
- Stangos, Nikos (comp.) 1989. *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza Forma.
- Torres García, Joaquín. 1944. *Universalismo constructivo*. Buenos Aires, Poseidón.
- von Graevenitz, Antje, 1998. “La hermana de Thalia”, en *El ojo escénico. Artes visuales y teatro*, Santiago de Chile, Goethe.

8.2.5 Sobre revistas culturales y publicaciones periódicas

- Artundo, Patricia (dir.). 2008. *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- De Diego, José Luis. “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”. En De Diego, José Luis (dir.). 2006. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía

- Eujanian, Alejandro C. 1999. *Historia de las revistas argentinas 1900/1950. La conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Girbal-Blacha, Noemí y Diana Quatrocchi-Woisson (dir.). 1999. *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia.
- Jitrik, Noé, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo. 1993. “Debate: El rol de las revistas culturales”. En *Revista Espacios*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, junio-julio, N° 12.
- King, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-197*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Lafleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso. 1968. *Las revistas literarias argentinas 1893-1968*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Ledesma, Jerónimo. 2009a. “La revista perdida. *Saber Vivir*, 1940-1956”, en *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna y la revista Saber Vivir, 1940-1956*, Buenos Aires, Fundación Espigas.
- Rivera, Jorge B. 1988. “La forja del escritor profesional (1900-1930)”, “Los escritores y los nuevos medios masivos” y “El auge de la industria cultural (1930-1955)”, en: *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel
- Rocca, Pablo. 2004. “Por qué, para qué una revista. (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)”, en *Revistas Culturales Uruguayas: estudios e índices (1865-1974)*. Montevideo, Programa de Documentación en Literatura Uruguay y Latinoamericana de la UdelaR. Disponible en: http://www.sadil.fhuce.edu.uy/revistasuruguayas2004/textos/02_Rocca.htm
- Saavedra, María Inés y Patricia Artundo (dir.). 2002. *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878-1951*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Sarlo, Beatriz. 1992. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *Les discours culturels dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970. América, Cahiers du CRICCAL*, n° 9-10. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Sosnowski, Saúl (ed.). 1999. *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires/ Madrid, Alianza.

8.2.6 Sobre poesía de 1940 y 1950

- Bonano, Mariana. “Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)*. IV, n° 5 (2007).
- Cristófolo, Américo, “Metafísica, ilusión y teología poética: notas sobre poesía argentina 1940-1955”. *Literatura argentina del siglo XX*. Ed. David Viñas. Tomo 4. Buenos Aires, Paradiso, 2007.

- Freidemberg, Daniel. 1999. "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". En: Jitrik, Noé y Susana Cella (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, vol. 10, pp. 183-212.
- García Helder, Daniel. 1999. "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano". En: Jitrik, Noé y Susana Cella (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, vol. 10, pp. 213-234.
- Gerbaudo, Analía y Adriana Falchini (eds.). 2009. *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Marechal, Leopoldo. 1998. "Canto de San Martín". En: *Obras completas. I. La poesía*. Buenos Aires, Libros Perfil.
- Minore, Gito. 2011. *Poetas depuestos. Antología de poetas peronistas de la primera hora*. Buenos Aires, Punto de Encuentro.
- Porrúa, Ana. 2000. "Francisco Urondo: entre 'las rosas líquidas' y la 'rosa blindada'" *Inti: Revista de literatura hispánica*, n° 52, otoño-primavera. Disponible: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/20>
- Raggio, Marcela, "La poesía del 40 revisitada hoy: imágenes y pre-visiones del espacio urbano en textos de Rodolfo Wilcock", en: *Cuadernos del CILHA*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, vol. 11, núm. 12, 2010, pp. 49-58.
- Selles, Roberto. "Juan Carlos La Madrid. Cuando la vanguardia nacía".
- Soler Cañas, Luis. 1981. *La generación poética del 40*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Urondo, Francisco. 2009. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Mansalva [1968].
- Videla de Rivero, Gloria, "El *Canto de San Martín* (1950) de Leopoldo Marechal y su puesta en escena", en *Revista de Literaturas Modernas*, número 33, Mendoza, 2003, pp. 165-185.
- Wilcock, Juan Rodolfo, *Sexto*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Zonana, Víctor Gustavo, *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2010a.
- _____. "Sobre la poética como conciencia literaria. (Apuntes en forma de prólogo)", en Zonana, Víctor Gustavo y Hebe Beatriz Molina, *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, Buenos Aires, Corregidor, Vol. II, 2010b.
- _____, *Orfeos argentinos. Lírica del '40*, Mendoza, Ediunc, 2001.

8.3.7 Sobre invencionismo, arte concreto y poesía buenos aires

- Aguirre, Raúl Gustavo (sel.). 1979. *Literatura argentina de vanguardia. El movimiento poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires, Fraterna.
- Aguirre et al. 2010. *Poesía argentina. Selección del Instituto Torcuato Di Tella*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial [1963].

Bibliografía

- Alcaide, Carmen (1997) “*El arte concreto en Argentina. Invencionismo - Madí – Perceptismo*”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, n° 9.
- Alonso, Rodolfo (sel.). 2009a. *Poesía Buenos Aires (1950-1960). Antología íntima*. Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- _____. 2009b. “Antes y después de Poesía Buenos Aires”. En: Jitrik, Noé y Blanco, Mariela. 2007.
- Alonso, Rodrigo. 2012. “La Feria de América y su legado”. En: *Feria de América. Vanguardia invisible*. Mendoza, Fundación del Interior.
- Bajarlía, Juan Jacobo. 1957. *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires, Editorial Perrot.
- Bayley, Edgar. 1980. “Poesía concreta. Un testimonio y un manifiesto”, en *Brasil/Cultura*, n° 45, año V, Buenos Aires, septiembre, pp.38-43.
- Bayley, Edgar, Raúl Gustavo Aguirre, César Fernández Moreno et al. 1981. *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires, Capítulo. Selección y prólogo: Daniel Freidemberg.
- Bill, Max. 1950. “El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo”, en *Ver y Estimar*, n° 17, Buenos Aires, mayo, pp. 1-36 (citado en García, 2011: 140).
- Calbi, Mariano. 1999. “Prolongaciones de la vanguardia”. En: Jitrik, Noé y Susana Cella (dirs.). 1999. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, vol. 10, pp. 235-255.
- Carrol, Jorge. s/f. *Memoriabierta*. México, Palabra Virtual. Disponible: <http://palabravirtual.com/index.php?ir=carrol.php>
- Char, René y Raúl Gustavo Aguirre (2014). *Correspondance. 1952-1983*. París: Gallimard.
- Cófreces, Javier (sel.). 2001. *Poesía Buenos Aires (x10)*. Buenos Aires, Leviatán.
- Crispiani, Alejandro. 1995. “Las teorías del buen diseño en Argentina. Del Arte Concreto al Diseño para la Periferia”. *Seminario de Crítica*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (FADU-UBA), mimeo. Disponible en: www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0074.pdf
- Devalle, Verónica Estela. 2006. “Un nuevo planteo conceptual. Sobre la tipografía. Maldonado en la revista *nueva visión*”, en *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol. 1, Nro. 11: invierno, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación, UNLP. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/221/160>
- Espiro, Lorea y Tabora. 2011. “Entrevista a Nicolás Espiro”. *Revista Huellas*, Nro. 2. Disponible en: www.revistahuellas.es
- Fernández Moreno, César. 1967. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid, Aguilar.
- Fondebrider, Jorge, Daniel Freidemberg y Daniel Samoilovich. (1988/89) “Dossier PBA”. *Diario de Poesía*, N°11, Verano.

- Freidemberg, Daniel. 1981. "Prólogo". En: Bayley, Edgar et al. *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- García, María Amalia. 2012. "La revista *Arturo* y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña".
- _____. 2011. *El arte abstracto*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giordano, Carlos. 1983. "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina", en *Revista Iberoamericana*, n° 125, pp. 783-796.
- Grinstein, Eva. 2007. "El invencionismo, una utopía anti-realista", en *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, Buenos Aires, nro. 6. Disponible en: www.revista-artefacto.com.ar
- Harris, Derek y Gabriel Pérez Barreiro. 1994. *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde*. Old Aberdeen, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen.
- Jitrik, Noé. 1995. "Las dos tentaciones de la vanguardia". En: Pizarro, Ana. 1995. *Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e modernidade*. San Pablo, Fundação Memorial da América Latina, pp. 57-74
- Jorge, Gerardo. 2012. "Dilemas en la poesía argentina de los años cincuenta. Las primeras publicaciones de Leónidas Lamborghini, la revista Poesía Buenos Aires, lo antipoético y la modernización". En: *exlibris. Revista del Departamento de Letras*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), año 1, n° 1, otoño. Disponible en <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido.html>
- Lagmanovich, David. 1963. "Poesía Buenos Aires (1950-1960), una revista argentina de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, n° XXIX.56, pp. 283-298.
- Lauria, Adriana. 2003. *El arte concreto en Argentina*. Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/concretos/01definicion.php>
- Löwith, Karl. 2007. *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires, Katz.
- Lucena, Daniela. 2011. "Arte concreto y nueva visión: una lectura en clave política". *Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política*, n° 10.
- Maldonado, Tomás y Judith Savloff. 2007. "Éramos jóvenes insoportables", *Perfil*. Argentina, 23 de diciembre, Sección Cultura. Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0219/articulo.php?art=4811&ed=0219>
- Perazzo, Nelly. 1980. *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención. Arte Madí. Perceptismo*. Buenos Aires, Museo Sívori.
- Prieto, Martín. 2010. "Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina", en *La Biblioteca*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, n° 9-10. Disponible en: <http://www.bn.gov.ar/revista-biblioteca>
- _____. 2006. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

8.2.8 Bibliografía teórica, metodológica y general

- Abrams, M. H. 1971. *Supernatural Naturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nueva York, W. W. Norton & Company.
- Adorno, Theodor W. 2008. “El compositor dialéctico”, en: *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal pp. 211-217.
- Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin. 1998. “Wiesengrund – Adorno a Benjamin. Londres, 18.3.1936”, en *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta.
- Angenot, Marc, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010.
- Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Badiou, Alain. 2010. “La idea de comunismo”. En Hounie, Analía (comp.). *Sobre la idea de comunismo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2005. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- Bataille, Georges. 2005. “Nietzsche y los fascistas”, “Proposiciones”. *Acéphale. Religión-Sociología-Filosofía. 1936-1939*. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- Battilana, Carlos. 2009. “Formas de lo ilegible: en torno a la revista *Xul*”. En: Manzoni, Celina. *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial.
- _____. 2004. “Poesía, política y subjetividad”. En *Cuadernos del Sur. Poesía y subjetividad*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Baudelaire, Charles. 1974. “El pintor de la vida moderna”. En: *El dandismo*. Barcelona, Anagrama.
- Bauman, Zygmunt. 1997. *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- _____. 2003. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bein, Roberto. s/f. “Legislación político-lingüística en la Argentina”. Buenos Aires, Linguasur. Disponible: <http://www.linguasur.org.ar/publicaciones.php>
- Bénichou, Paul. 1988. *Les mages romantiques*, París, Gallimard, 1988.
- _____. 1981. *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 2000. *El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona, Península.
- _____. 1987a. “Tesis de Filosofía de la historia”. En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus.
- _____. 1987b. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Ob. cit.
- Bloom, Harold. 1999. *La Compañía Visionaria. William Blake*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

- Bordelois, Ivonne. 1998. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Bordelois, Ivonne y Ángela Di Tullio. 2002. "El idioma de los argentinos: cultura y discriminación". *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 6, enero. Disponible: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/bordelois.html>
- Borges, Jorge Luis. 2000. *Borges en El Hogar*. Buenos Aires, Emecé.
- _____. 1995. *Luna de enfrente. Cuaderno San Martín*. Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis y José Edmundo Clemente, *El idioma de los argentinos / El idioma de Buenos Aires*. Buenos Aires, Peña-Del Giudice, 1952.
- Bourdieu, Pierre. 1988. "Lectura, lectores, letrados, literatura", en *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (dirs.). 1998. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus, 1998.
- Conde, Oscar. 2011. *Lunfardo*. Buenos Aires, Taurus.
- Corrado, Omar. 2001. "Música culta y política en argentina entre 1930 y 1945: una aproximación. En: *Música e Investigación*, año V, n° 9, Buenos Aires, pp. 13-33.
- _____. 2012. *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Cortázar, Julio, 2000. *Cartas (1937-1963)*. Buenos Aires, Alfaguara, vol. 1.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1978. "¿Qué es una literatura menor?". En: *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era.
- Derrida, Jacques. 1997. *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Buenos Aires, Manantial.
- Di Tullio, Ángela. 2009. *Políticas lingüísticas e inmigración*. Buenos Aires, Eudeba.
- Dirección de Comunicación Institucional. 2009. *Haciendo Historia. La década del 50. De la inestabilidad política a la recuperación de la Universidad autónoma*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, n° 4, julio.
- Eco, Umberto. 1988. "El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia", en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen.
- Foucault, Michel. 2002a. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____. 2002b. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gilman, Claudia. 2008. "La aporía de Wilson". En: *Actas del III Congreso Internacional "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística"*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- _____. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Bibliografía

- Goldar, Ernesto. 1980. *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Glozman, Mara. 2008. "La cuestión idiomática como objeto de debate. Aportes para un análisis retórico de los discursos sobre la lengua". *Rhêtorikê: revista digital de retórica*, n° 1. Disponible: www.rhetorike.ubi.pt/01/pdf/mara-glozman-cuestion-idiomatica.pdf
- Hauser, Arnold. 1964. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadamarra, vol. 2.
- Hobsbawn, Eric. 1999. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Grijalbo Mondadori.
- Jauss, Robert . 2004. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.
- Koselleck, Reinhart. 1993. "Criterios históricos del concepto moderno de revolución". En: *Futuro pasado*. Barcelona, Paidós.
- Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy. 2012. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- López García. 2009. "Discusión sobre la lengua nacional en Argentina: posiciones en el debate y repercusiones en la actualidad". En: *Revista de Investigación Lingüística*, Universidad de Murcia, n° 12 (2009); pp. 375-397.
- Löwith, Karl. 2007. *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires, Katz.
- Lytard, Jean-François. 1997. "Sobreviviente". En: *Lecturas de infancia*. Buenos Aires, Eudeba.
- Mancebo Roca, Juan Agustín. 2010. "Futurgrafía. Caligrafías y tipos en el futurismo italiano", *Étapes: diseño y cultura visual*, n° 11, pp. 136-141.
- Marx, Karl. 2007. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid, Fundación Federico Engels.
- Onetto Muñoz, Breno. 2004. "Una mirada escéptica a la poesía concreta. Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta?", en *Estudios Filológicos*, nro. 39, septiembre, pp. 191-202. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132004003900012&script=sci_arttext
- Saer, Juan José. 2005. *La grande*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Szondi, Peter. 1992. Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid, Visor.
- Thompson, E. P. 1993. *Witness against the Beast. William Blake and the Moral Law*. Nueva York, The New Press.
- Williams, Raymond. 2004. "La fracción Bloomsbury". En: *Revistas Culturales Uruguayas: estudios e índices (1865-1974)*, Montevideo, Programa de Documentación en Literatura Uruguaya y Latinoamericana de la UdelaR, 2004. Disponible en: http://www.sadil.fhuce.edu.uy/revistasuruguayas2004/textos/16_Williams.htm
- _____. 1981. *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires, Paidós.